NUOVA ANTOLOGIA

RIVISTA DI LETTERE, SCIENZE ED ARTI

SETTIMA SERIE

LUGLIO-AGOSTO 1928

VOLUME CCLX

DELLA RACCOLTA CCCXXXVIII

SOC. NUOVA ANTOLOGIA
PIAZZA DI SPAGNA N. 3
S. SEBASTIANO

ROMA

CASA EDITRICE D'ARTE
BESTETTI E TUMMINELLI
MILANO-ROMA

PROPRIETÀ LETTERARIA

055
N928
v.338
FEB 26 1929
246138
B.P.

DARTMOUTH
COLLEGE
LIBRARY

Roma — Tipografia del Senato del dott. G. Bardi.

PER IL IV CENTENARIO
DALLA NASCITA DI PAOLO VERONESE

Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, fondò a Venezia la civiltà del colore, spostando, all'inizio del Cinquecento, il centro della composizione pittorica dal disegno al colore, dal colore al tono del colore, subordinando la linea alla massa, vedendo la forma traverso un effetto sintetico di luce e d'ombra, intonando l'armonia pittorica sui rapporti di luce tra colore e colore. Con Giorgione il tono divenne la parola nuova, l'universale linguaggio della pittura cinquecentesca veneziana. L'accordo dei colori prese a fondamento un criterio di luce e d'ombra, la diffusione nell'atmosfera di un colore assunto come principio di luce. Tutto s'immerge in un velo atmosferico che unifica le tinte e sopprime ogni stacco tra immagine e fondo: il paese diventa quasi un'emanazione della figura umana, del divino sonno di Venere nel quadro di Giorgione a Dresda, della malata tristezza di Carlo V nel ritratto di Tiziano a Monaco di Baviera.

Massimo erede dell'arte di Giorgione fu Tiziano Vecellio, che fece sua la riforma, modificandola essenzialmente per creare un proprio stile. Egli ridusse la molteplicità dei colori caldi per ottenere una più sicura armonia di toni, una maggiore subordinazione agli effetti di luce e d'ombra; ampliò la figura umana in modo da aver piani più distesi per la rifrazione della luce; comprese come il tono del colore, che in sé contiene gli elementi di vibrazione proprii dell'onda luminosa, fosse il mezzo artistico più adatto alla rappresentazione del movimento, e all'effetto di movimento subordinò la propria composizione; seppe fondere nell'aria ambiente la figura, in modo da darle una speciale leggerezza spirituale; e finì per amar la luce tanto da concepire un quadro solo come effetto di luci fantastiche scoppianti nel buio.

Con Tiziano Vecellio, la pittura veneziana del Cinquecento espresse l'impero della ricchezza, della potenza, della passione: le sue creature, fiori opulenti del giardino di Venezia, assorbono nelle carni dorate, nei fulvi capelli, le fiamme del giorno che muore. Il colore

di Tiziano assume note ardenti e violente: il tramonto, l'ora più ricca di splendori, l'estate luminosa e torrida, l'autunno con le sue porpore regali, ne tingono il mondo eroico.

Dalla civiltà pittorica fondata da Giorgio di Castelfranco, personificata da Tiziano Vecellio, si apparta Paolo Caliari, il grande coloritore del quale ricorre in quest'anno il centenario dalla nascita. Si apparta per il suo istinto stesso di coloritore, che dalla tavolozza deriva, non la calda fusione del tono giorgionesco, non l'atmosfera iridescente e vaporosa del tardo Tiziano, o gli scoppi luministici del Tintoretto, ma armonia di tinte schiette, brillanti, limpide.

Più che in Giorgione e in Tiziano, egli trova note affini al suo temperamento pittorico nell'arte del più delicato, bizzarro e fantasioso poeta del Cinquecento veneto, Lorenzo Lotto. S'accorda questi con lui nella predilezione per i colori di timbro argentino, per le rugiadose chiarità lunari, per la trasparenza dell'ombra, talmente rarefatta e leggiera da apparir piuttosto velo di luce soffocata. Lotto, come Paolo poi, non conobbe l'ombra assoluta, che cela al nostro sguardo le cose e le avvolge nel suo mistero, ma l'ombra sottile e preziosa, lieve come di nuvola passeggera, che aggiunge risalto alle luci. Levità e freschezza di tinte, predilezione per i timbri argentini, ideale trasparenza d'ombra, sono note comuni all'arte di Lorenzo Lotto e di Paolo. Bizzarrie e delicatezze, capricci di linea e di luce, sono frequenti nell'arte del Veneziano come in quella del Veronese, ma nel primo lascian trasparire uno spirito inquieto di sensitiva, inappagato e mutevole — fiori di una fantasia femminea sottile, nervosa, tinta di malinconia — mentre nel secondo riflettono una natura spontanea e felice, che di sé s'appaga, che non conosce tormenti: la visione di due occhi abbagliati dal riso eterno dei colori.

Ma solo in Verona la tecnica, da cui sorge il valore gemmeo delle tinte di Paolo, ha le sue origini, mentre i motivi di scorcio illusionistico dei fondi, come la loro ampiezza scenografica, derivano dall'esempio di Giulio Romano a Mantova.

Pochi artisti ebbero un'evoluzione rapida come quella di Paolo Veronese, che si presenta in alcuni frammenti della sua prima opera, datata 1551, la decorazione di villa Soranzo, con un gusto perfetto di composizione decorativa e una sobrietà aristocratica di tinte. Si veda come liberamente il genio decorativo del Veronese s'esprima in un rettangolo, già nel soffitto di villa Soranzo, la *Fama* e il *Tempo*, ove, all'inizio della sua vita artistica, egli appare già il precursore della gloriosa pittura di palazzo del Settecento veneziano, con Giambattista Tiepolo. Mentre Tiziano e Tintoretto chiudono nel campo del quadro il loro vasto mondo drammatico, la pittura di Paolo.

negli affreschi come nelle tele, sembra sgorgare dalle fastose decorazioni architettoniche del tardo cinquecento veneto, riassumendone tutte le libere fantasie e tutti gli slanci, con una intensità di effetti ignota ai marmi e agli stucchi del Vittoria, agli scenari ombrati grandiosi e lievi del Sansovino. Qui non sono che due figure, fra nuvole, eppure l'effetto è travolgente, sontuoso. Il *Tempo*, che par tratto dai colossi di Giulio Romano, affonda nel ripido cammino di nuvole con la turgida mole del corpo e delle ali violacee, mentre il drappo viola argento s'avvolge ai fianchi in rapide scanalature di colonna tortile. A contrasto con quel peso, la *Fama* si lancia nell'aria, agile, acuta, come uno squillo; e l'obliqua del corpo pieghevole fa angolo con l'obliqua delle nuvole e del *Tempo*. La sua veste gialloro, che a tratti s'arrossa, forma passaggio al biondo acceso della nuvola; nell'ala screziata par che il pittore abbia gettato manciate di gemme. Cupa sui bordi, spumeggia all'intorno di tocchi d'argento, di rosa, d'azzurrino, di fulgido smeraldo. E la linea a zig-zag di corpi e di nuvole traccia una via serpentina al colore limpido, brillante, gioioso.

Nel 1552 il Veronese era a Venezia; nel 1553 lavorava in palazzo ducale nella Sala dei Dieci, e nel 1557 creava i capilavori della sua prima giovinezza, accendendo di meravigliose luci policrome il soffitto di San Sebastiano. Ancora i volumi emergono liberi dalla rasata liscezza dei fondi, senza che intervenga la linea a pareggiare, a limitare i piani; rosseggia ancora il colore, fattosi più chiaro, più leggiero e vibrante. L'architettura, base alla rosa delle luci e delle tinte, si leva in scale di marmi vertiginose sul chiaro cielo nell'ovato di Esther condotta ad Assuero; si perde in fughe leggiere di colonne tortili e di animate balaustre dietro il roccioso gruppo del *Trionfo di Mardocheo*; spiega nella reggia di Assuero una complicata successione di piani e di adornamenti, per raccogliere l'ombra attorno al gran diamante sfaccettato delle figure. Dei tre scomparti, probabilmente il primo citato è il più antico, poiché riecheggia i tipi rotondetti e morbidi dell'Incoronazione, con una vitalità nuova e affascinante, in contrapposti innumerevoli di luce e d'ombra, che traggono dalle vesti di seta vibrazioni intense, acuti sfavillii. Anche il colore ha note più calde che negli altri scomparti del soffitto, e quindi più vicine a quelle della sagrestia, decorata nel 1556; s'accende il biondo nelle carni femminee. Digrada in vertiginosa fuga prospettica il loggiato da cui scende, per una scala tutta sole, Esther guidata da un paggio, seguita e preceduta da un gruppo di poche figure. Sulla interna luce del marmo si stampa, in ombra, la testa bruna di un servo seduto in primo piano; e il contrapposto di bianco a nero si ripete, acutissimo, nel pelo abbagliato del cane e nell'argento della manica.

Così l'ombra del guerriero che precede il corteo di Esther, illusionisticamente tronca dalla cornice, ha per sfondo il cielo chiaro, umido e limpido, e per accento qualche grumo di luce incrostato sui rilievi del casco e dell'armatura, mentre come prezioso monile splende al chiaror del giorno la catena delle immagini in ripido pendìo fra la penombra grigia del cornicione e la meridiana luce dei gradi. Il rosso di fiamma e il verde purissimo sfavillano dalle multiple pieghe delle stoffe marezzate di Esther; e il rosso oro della veste del paggio s'accende di meravigliose incadescenze tra l'ombra. Si spalanca alla luce del cielo biondo e cilestre la reggia fantastica, il marmoreo palazzo di fate, per riversare i suoi tesori di gemme alla luce del sole. E le figure, scendendo, piegano ad angolo verso il fondo perché meglio s'insinui l'ombra trasparente tra le fresche correnti di luce, e trasformi in brace viva la casacca di velluto del paggio, in un'aurea fibbia preziosa l'intreccio di due mani sopra la bionda luce di una nuvola. Dietro la spalla di Esther, coperta dal velo sfavillante, declina la penombra del cornicione, ma la testa s'adagia sino a incontrare la bionda corrente della nuvola che scende obliqua, dallo smorto cilestre del cielo, per attrarre nella sua luce quella beltà luminosa. Mira essa, in alto, con larghi occhi attoniti, come per raccogliere nello sguardo fisso e radioso tutta la luce di quel mondo splendente di colori.

Il trofeo di armati, di cavalli e stendardi, che apre un gran nodo multicolore sulla smorta seta del cielo, nell'ovato del *Trionfo di Mardocheo*, emerge dal fondo in una molteplicità fantastica di aggetti e rientranze, di ombre abbagliate e di valichi luminosi. Cavalli e guerrieri s'arrestano, d'un tratto, sull'orlo periglioso di un ponte: i cavalli, frenati, s'inalberano, chiudendo fra due argini altissimi la immagine del trionfatore, sfolgorante di gemme. Davanti al limite subitamente apparso, uomini e destrieri indietreggiano, arrestati di colpo nel loro slancio, con un effetto illusionistico già tentato per diverse vie dal Pordenone. Un cavallo nero, in veli d'ombra filtrati di luce, un cavallo bianco scintillante come neve al sole, sono la nota fondamentale di contrasto pittorico nella stupenda composizione, ma non soffocano l'intensità squillante degli altri colori limpidi nell'aria limpida dei cieli di Paolo: il rosa vivo dello stendardo, i razzi policromi delle armature, il giallo topazio di un manto, le incrostazioni gemmate dell'abbigliamento di Mardocheo. E la infinita scintillante varietà di piani e di spigoli trae valor di contrasto dalla sbiadita gamma della terrazza e delle figurine sospese fra cielo e terra, in un velo d'aria rosa tenue, rosa di perla, ineffabilmente sottile e leggiero.

Il riquadro centrale, Esther davanti ad Assuero, ci presenta la composizione tipica del Veronese giovane, trasversale a scala, di

cui le figure, in doppio ordine obliquo, sfuggenti e incuneate verso il fondo, formano le due balaustre in prospettiva illusionistica. Tratto il gran diamante poliedrico della composizione dagli scrigni di una reggia orientale, il coloritore magnifico ne aumenta gli splendori, moltiplicando spigoli e sfaccettature con gli abbondanti e mossi drappi, che avvolgon le immagini e scendono in grevi tendaggi dall'alto delle colonne sul trono, e troncando la gamma dei riflessi, a vicenda fievoli e acuti, coi lampi crudissimi di un'armatura sfavillante. Un baldacchino protegge dalla luce dell'aperto cielo l'immagine alonare di Assuero e i personaggi adunati intorno al trono; e la tonalità profonda che ne risulta accentua lo splendore delle luci policrome. Le tre figure hanno a sfondo invece il lume trasparente e leggiero del cielo, di un fioco e soave cilestre velato d'argento. Ed ecco che per rialzare l'effetto cromatico il pittore infoca le carni della donna china a pie' del trono, e illumina di sotto in su l'ombra lieve e bionda del volto di Esther verdevestita. Tutto l'argento del cielo penetra invece il pallore perlaceo di una testina muliebre vista di fronte, lavorata a cesello dalla luce nei lineamenti infantili e nei riccioli vaporosi, adorna di monili di perle, capriccio pittorico veramente settecentesco nella sua grazia stupefatta di gioiello fragile e raro.

Dopo questo soffitto di San Sebastiano i capolavori si susseguono, si rincorrono nell'arte di Paolo. Verso il 1560 è un'anconetta del Louvre: *Madonna col Bambino* tra i Santi Giorgio e Giustina, questa in atto di presentare un divoto alla Vergine: saggio rarissimo di un'arte sprigionata dalla più pura essenza del colore. Lo schema della composizione è ancora, all'incirca, lo stesso di Giovanni Bellini: *Madonna col Bambino* davanti a un drappo di velluto; un Santo a sinistra; uno a destra, in atto di presentare il committente. Ma la profonda unità religiosa dei gruppi belliniani è scomparsa, come la luce d'ideale bontà dai volti dolcemente velati; e la presentazione sacra si è trasformata in una visita di gentildonne e cavalieri, in gran cerimonie e in gran sfarzo, a una nobile dama e a un piccolo principe dai gesti accoglienti e cortesi. A un tempo, ogni definizione quattrocentesca di cose, ogni voluta regolarità geometrica, scompare: non v'è che determinazione di luce e di colori. Così il drappo, che dietro i troni di Giambellino cadeva piano e disteso, qui liberamente si sposta, come gonfio d'aria, perché i fregi del velluto non appaiano nel loro disegno ma nel loro effetto mutevole e prezioso di luce e di colore, nelle gradazioni luminose dell'oro che trapassa da ombre rossigne a pallori argentei, d'inesprimibile delicatezza, sul fondo nero. Par che il Veronese abbia studiato, per comporre il prezioso quadretto, i riflessi tremuli dai canali sulle pa-

reti delle case di Venezia in una sera di plenilunio, e ne abbia tratto i colubri argentei delle pieghe sul manto azzurro fosforico della Vergine e sulla gonna serica del Santo cavaliere, come la mobilissima rete delle venature bianche sulle due verdi colonne a limite della scena, una in luce una in ombra, con maglie così lucenti e flessibili come quelle che il sole intreccia nell'ombra dei ponti veneziani. Rapiti alla notte i suoi divini splendori, Paolo ne compone l'intiera scena: affila con essi la cuspide argentea della corazza di San Giorgio e ne imperla il volto delicato nell'ombra; forma la serena bellezza della Vergine, col volto composto a fissità astrale fra i lampi del manto e i serici fruscii del broccato; presenta Caterina, in veli e vesti argentee, come una divinità notturna creata da un raggio di luna; e apre nel cielo, già dalla luna illuminato, azzurri recessi, grotte azzurre.

Nella Villa Barbaro al Maser l'arte giovanile del Veronese tocca il suo vertice. La decorazione eseguita con aiuti è nuova nella tradizione dell'arte italiana, fondata sopra una base di architettura classica alla maniera del Sansovino, non semplicemente di zone chiuse da elementi architettonici. Finte colonne ioniche e zoccoli marmorei adornano le pareti, e nei soffitti finti cassettoni inquadrano gli affreschi. L'insieme è fastoso e un po' freddo, talora anche materiale nei larghi fregi a greca e nelle grosse cuspidi dorate; ma continue illusioni ottiche trasfondono nel marmoreo ambiente la vita; se ad esempio, una figura ha per base una nicchia, essa non vi si chiude, ma ne esce con straordinaria energia, come dalle nicchie del Pordenone. Così le finte porte non sono mute come nelle decorazioni di sale quattrocentesche: tra i socchiusi battenti sporge ora una delicata figura di paggio, ora una bimba verdevestita, che ci ricorda le damine col cane nella *Cena in Emmaus* del Louvre, ora un cacciatore di ritorno dai campi. La bella novità, che trasforma un particolare architettonico di pura decorazione in un brano di vita, avrà poi larga fortuna nel manierismo italiano.

Grande importanza nell'ornamento delle sale hanno anche i vasti riquadri di paese, che anticipano la decorazione cinquecentesca ad arazzi, con le ampie scenografie ricche di movimento e di colore. Luci a sorpresa erompono dalle nuvole sui campi, sui fiumi lattiginosi sfumati di roseo e cilestre, sui grandi ciuffi di vegetazione gialli, verdi, azzurricci; e cieli chiari, con nubi viola e luci a sprazzi gialli e rossi, stendono telari di seta vastissimi sulla campagna variata d'alberi, acque, colline, architetture trasparenti, montagne violacee e gialle, occupando due terzi all'incirca delle animate scenografie. I particolari sono spesso segnati ad impressione: ad esempio alcune

macchiette filiformi, accennate da una nota d'ombra e da una nota di luce (ocra e gialletto pallido).

Non molto organica è la finta ossatura architettonica del soffitto nel salone dell'*Olimpo*: tiburio ottagono, al centro, sfondato sul cielo; pentagoni agli angoli, con le figure dei quattro Elementi, fissati alla cornice dell'ottagono mediante rosoni d'oro, rettangoli con finti cammei entro cartelle marmoree, tra pentagono e pentagono. Queste cartelle, a ornati troppo minuti, e le cornici di finto marmo variegato o adorne di un fregio a greca, sono davvero povere cinture alla scintillante bellezza dei gruppi liberi nello sfondo azzurro chiaro di cielo.

Nel tiburio ottagono, un occhio di sole mette la sua altisonante nota di giallo accanto alla nota violacea della cerchia di nuvole; e in quel nimbo di luce sulfurea si presenta, seduta sopra un mostro dalle ali di vampiro e la coda di serpe, un'immagine muliebre in veste bianca e manto azzurrino con rosei riflessi. Le carni dell'argentea figura son pallide, monocrome; un velo verde chiaro completa la gamma cangiante dei colori vestiti di luce. Ma una policromia ricchissima, che balza dalle note più audaci e violente alle più tenui chiarità d'opale, ride nella ghirlanda composta dagli dèi entro l'ottagono: all'accordo sonante di verde, rosso, giallo della figura di Marte, succede la gamma argentea della figura d'Apollo: al verde scuro e alle carni ombrate d'Apollo, la chiarità perlacea di Diana; il bianco niveo della sciarpa di Giove sfavilla tra l'ombra del volto e il nero lucente dell'aquila. Gemma della corona è il gruppo di Diana col cane, in vesti grigio perla cangianti in viola, carni grigio argento, presso il levriero di un bianco fondato ancora sul grigio: il braccio destro, che ricade sfiorando l'altro cane pezzato, s'immerge in un bagno d'ombre trasparenti sotto la neve rappresa di una manica; il volto a sagome tenui piega in senso opposto al muso affilato del levriero perché le due sottili forme inclinate si scambino argentei riflessi di maravigliosa purezza. I famosi monocromati del Veronese hanno in questo gruppo di fuso argento, sfiorato appena di colore, un esempio tra i più rari e preziosi. Ombre di perle, ombre di riccioli d'oro filato, completano la bellezza lunare di Diana.

Ancor più grande che nelle figurazioni dell'ottagono centrale, un po' gravate dalla spessa cornice di nuvole, appare la forza del Veronese nei pentagoni d'angolo, con le divinità simboliche dei quattro elementi, Cibele, o la terra; Giunone, o l'aria; Nettuno, o l'acqua; Vulcano, o il fuoco; e, soprattutto, nelle due ultime figure, ardite creazioni di forma e di colore.

Siede Vulcano in atteggiamento inclinato e ritorto, che mette in risalto il cuneo della spalla da Crepuscolo michelangiolesco e

l'adunco profilo d'uccello notturno, sopra nuvole a colonne rosse, violacee, bianche, d'inesprimibile leggerezza. E in quel suo atteggiamento di gigante da tomba medicea, nonostante l'impetuoso sbalzo all'esterno della massa, l'immagine grandiosa commenta, mediante l'arco del torso e il pendìo di una gamba sollevata, le linee della cornice. Forma contrappeso all'atletico nudo incurvato il corpicino viola-argento dell'Amoretto che scaglia sulla terra, verso una mira invisibile, la freccia rapita di soppiatto al gigante operaio. L'allegoria, tradotta così in capriccio settecentesco d'irresistibile grazia, trae vita dalla malìa del colore, che s'inargenta sul braccio del putto e squilla in un fulgidissimo giallo sul manto del colosso in riposo. Ed ecco che il martello artigliato dalla mano rapace del vecchio carpisce una scintilla fosforica all'indaco del cielo per avvivare il prediletto accordo del giallo — nota fra tutte calda di colore — con l'azzurro — nota di tutte più fredda —; e trar dal contrasto dei toni la massima vibrazione cromatica. Tra i sottosquadri d'ombra l'occhio coglie rapito le pennellate di luce sulle pieghe del manto, sulla mano pendula, nei rilievi dei muscoli turgidi; segue il tatuaggio formato da un labirinto di vene chiare tra i solchi di un volto rugoso e le ciocche di una capigliatura irsuta. Le grafie luminose delle superfici savoldiane qui hanno una libera e stupefacente interpretazione dal genio di Paolo.

Anche il gigante Nettuno nacque forse da un'ispirazione lontana o indiretta dei colossi michelangioleschi, ma qui la tesa inclinazione del corpo incuneato verso il fondo è, più dell'atteggiamento di Vulcano, tipica del Veronese. Ne deriva al gigante con le membra annodate in quella posa di sbieco, aggressiva, un aspetto irto e selvaggio, di re dei ghiacciai. Ciuffi ispidi di sopracciglia, di barba e di capelli, dalla fronte enorme e dal volto rapace, steli d'alghe dal braccio, rivoli d'acqua dal tridente marino, grondano come stille rapprese dal gelo dei venti invernali, come fantastiche stallattiti di ghiaccio; e l'occhio cupissimo s'aggrotta in un'ombra densa di minacce. E anche qui il Veronese con la scintillante fantasia decorativa precorre le più vivide creazioni di Gian Battista Tiepolo.

Ed ecco spalancarsi, nella parete di una saletta, i battenti di una porta sopra un freschissimo cielo d'aurora; e un gentiluomo in assetto di caccia entrare, arcuando, con grazia ardita e melodica a un tempo, la snella persona. Lo accompagna un cane che scivola tra il battente aperto e la lancia, seguendo la inchinevole posa cavalleresca. Dietro è un paese biondo e azzurro, sotto la chiarità di un vasto cielo che trascolora dal rosa al bianco nella prima luce del mattino; e a quelle gradazioni d'aurora s'intonano le vesti attillate del cacciatore: il farsetto bianco paglierino a righe violette, i calzoni di un fioco az-

zurro madreperlaceo cangiante in roseo, i lumi azzurri del berretto nero: gamma opalina, che il pittore s'affretta a interrompere con un grido di rosso schietto, nel corno e nella bandoliera, accrescendo l'intensità cromatica del quadro con due timbri a contrasto. L'effetto illusionistico è raggiunto con una vivezza sorprendente dalla figura a metà fuori, a metà dentro le soglie: si spalanca d'improvviso la porta alla luce iridescente del mattino, ed entra il baldo cacciatore, recando nel palazzo, col saluto mattinale, la freschezza dell'aurora e la fragranza dei campi.

Ci basti d'avere accennato alcune parti della decorazione di villa Barbaro, che segnano il culmine raggiunto dal Grande nel suo sogno cromatico, il più intenso sforzo della sua anima tesa a far vibrare le corde armoniose del colore.

Tutta l'arte di Paolo è riso di colori, splendore di superfici, scintillìo d'ornamenti: una festa di luci argentine il *Matrimonio di Santa Caterina* nella pinacoteca veneziana, un'armonia intonata sui più vibranti contrapposti di tinte l'*Adorazione dei Magi* a Dresda, un lampo azzurro il *San Menna* di Modena.

La linea obliqua che, nella pala d'altare in San Polo di Verona, costruiva, come poche volte nell'arte di Paolo, lo spazio in profondità, non si discosta invece dal piano superficiale del quadro nello *Sposalizio di Santa Caterina*, ora all'Accademia veneta, limitandosi a indicare con masse brillanti di figure e colonne il profilo di una scala che dalla terra si prolunga nel cielo, ove globi di nuvole, rotti da un torrente di luce, sostituiscono, come nel quadro di Verona, i rasi screziati dei cieli veronesiani. E pare che il movimento delle nuvole, fosche e un po' grevi sulla preziosa chiarità argentea del basso, si rifletta nella variazione infinita dei gradi di luce sull'umano grappolo di fiori.

Il Correggio, nel quadro di Napoli e più nel quadro del Louvre, entrambi con poche figure, rappresentava lo Sposalizio di Santa Caterina come un'allegoria d'amore in un'aura densa di languidi sospiri, tra preziose eleganze di orafo; Tiziano nel quadro di Dresda, ricomponeva una delle sue commosse Sante Conversazioni, accentrando nella grave e radiosa immagine della Santa, tra la luce di una nuvola pregna di sole e di una veste bianca, e nello sguardo ardente di Gesù, tutta la poesia della scena; il Veronese celebra la festa dello sposalizio mistico con un gioco d'argenti su stoffe suntuose, con una pompa di rasi, di sete e di piume, chiamando a raccolta dal cielo e dalla terra tutto uno stuolo d'angeli. Uno di essi regge la mano della sposa, un altro ne regge lo strascico; due si affacciano ammirando dal vano fra le colonne binate; altri cantano e suonano in coro; e dalle nuvole si

protendono ancora angioli adoranti; e a stormi giungono i cherubi a tuffarsi nella corrente di luce che li trasporta verso la terra.

I broccati specialmente quello di greve argento diamantato di luci, che fascia di splendore le forme femminee dell'angelo seduto in angolo a sinistra, sono tra i più abbaglianti del Veronese; le chiome bionde brulicano di faville; l'ala d'un angioletto portacorona spumeggia d'argento al sole. Sebbene appaiano un po' grevi, nel cielo a contrasti quasi tintoretteschi, le due spire di nubi in alto, da una delle quali come da uno scoglio un angelo plasmato d'ombra s'affaccia a guardare, l'impressione generale del quadro è di un paradisiaco splendore argenteo, con toni biondo-rosa di carni, e turchini di ali angeliche, e squarci d'azzurro tra il soffocato oro piombo delle nuvole. E qua una testa d'angelo tra ombra e luce presso Santa Caterina è abbozzata con rapidità impressionistica di tocco nei piani sfaldati dei lineamenti; là una successione minutissima di fibrille chiare rende, con un sistema di grafia cromatica che ricorda i Bresciani, le soffocate luci del risvolto al manto di Caterina e il fremito aereo di un velo; altrove un arpeggio di piccole luci argentee trema nell'azzurra notte di una veste angelica: trilla il colore nella sua gamma primaverile di rosei, di cerulei, di bianchi. Ogni particolare è chiaro e limpido, ogni forma s'imbeve di splendore, ogni superficie sfavilla come coperta da una brina d'argento: l'ombra stessa diventa luce. E nel riso della luce, nel riso delle tinte purissime, Paolo celebra gli sponsali di Santa Caterina con un abbandono pieno e gioioso all'onda canora del colore.

In questo momento di ebbrezza cromatica, il Veronese concentra la potenza raggiante del suo colore in una sola figura, una delle sue massime creazioni, il San Menna accompagnato ora agli altri sportelli ritornati da Vienna. Le due riunite ante esterne coi Santi Geminiano e Severo son tra gli esempi più significativi dell'arte veronesiana, per magnificenza d'apparato e intensità dorata di tinte. L'oro squillante dal manto di uno dei Vescovi è profuso a piene mani anche fra gli stucchi densi e pesanti del soffitto, che rifletton le decorazioni del Sansovino e del Vittoria, e vengon richiamati un po' ovunque nella composizione, formando la nota più alta e dominante. Le figure stesse, coi manti massicci, sovraccarichi di ornati, riflettono il greve sfarzo di quell'architettura animata d'ombre splendenti; e con le ciocche di una barba bianca, coi fogliami d'oro sopra il fondo cupo di una mitra, con le pieghe dei manti larghe e solenni, ripetono i giochi di rilievo e di colore del soffitto, la pompa delle incrostazioni dorate, da cui sembran caduti i grandi fiori marmorei, a sbocciare nei nodi dei pastorali. Un diacono, tra le due figure, in un'ombra

abbagliata e vibrante d'argento, completa lo sfarzo della nicchia sonora di luci, vestita di tutto il rigoglio decorativo del Cinquecento architettonico veneziano.

Smorzata è invece la colorazione dello sportello raffigurante il Battista, mirabile per le sfumature tenuissime in tinta neutra, che creano con lievi passaggi il cavo della nicchia, e rendono la proiezione d'ombra dall'immagine sui nitidi marmi.

Più cruda l'ombra s'incide, più acuto squilla il timbro argentino della luce, nella nicchia di San Menna, trionfo pittorico del Veronese. L'ardito alabardiere, che ci rievoca i personaggi simulati tra le porte e nelle nicchie di Villa Barbaro, con forza anche maggiore di accenti luminosi, si tende in posa di sghembo, così grandiosa e ardita che la nicchia divien troppo angusta per contenere la splendida immagine, e ne escono il piede sinistro e il gomito destro. E la conca marmorea, elemento primo di suggestione per questa sua incapacità di comprendere la figura, è informata, come quella del Battista, a una semplicità architettonica estrema, scavata entro un blocco di marmo purissimo. Al clangore degli stucchi d'oro, delle stoffe d'oro, succede in questo sportello una limpidità alabastrina di superfici, specchio a persone e cose, al profilo del Santo come alla rarefatta ombra dell'alabarda, e mezzo di risalto alla figura dello scudiero, che par vegli in armi alle soglie di una reggia, presentandosi come apparizione d'improvviso fissa, nel vano troppo angusto, dalla stessa violenza delle luci e delle ombre proiettate. La gamba sinistra fa un lungo passo; indietreggiano a contrapposto il busto balenante, e la testa che gira nello spazio i grandi occhi sereni. La corazza è creata mediante colpi di luce azzurrina che ne modellano la curva; e il panneggio, che cade greve e ampio, ne fa risaltare la metallica durezza e lucentezza. Mai altrove il Veronese sferzò luci più taglienti e crude a modellare il volume di un corpo, con prodigiosa rapidità di visione. E il lampo del colore crea davvero, con istintiva e fulminea potenza, l'immagine del soldato, l'uomo di ferro, che avanza tra luci crude e recise come sciabolate. Leggermente inclinata, alta sino a toccare con la punta sfavillante il vertice della nicchia, l'alabarda aggiunge solidità alla figura, che pianta dominatrice nello spazio; i forti sbattimenti di luce, le ombre incisive, si traducono in possente energia di vita.

Chiome brulicanti di faville, gemmate di grumi d'oro dal tocco prodigioso di Paolo, volti abbagliati nell'ombra o sommersi in un velo di luce astrale, innumeri sorprese pittoriche ottenute mediante risalti di chiari su scuri e di scuri su chiari; le architetture così tenui da sembrar formate d'un velo di rugiada in cui filtri il raggio di un

molle plenilunio, esprimono intiero il sogno artistico di Paolo. La luce, intensissima, luce di cristalli e di brillanti, più intensa e limpida che nelle opere di Tiziano, non sottrae nulla al colore, non lo deprime, anzi serve ad esaltare la forza e la vivezza delle singole tinte, opponendosi in incessante contrasto alle ombre colorate, agitate di riflessi; è la corda che trae le vibrazioni più alte dallo strumento del colore. La visione di Paolo non è mai tuttavia luministica, perché non implica l'accentramento luminoso della scena in un punto, e perché spesso irrazionale è il gioco dell'ombra e dei riflessi, dal punto di vista della posizione di ogni figura rispetto alle fonti di luce, le quali son per il Veronese molte, e variamente immaginate e disposte, secondo il capriccio, in apparenza, secondo vuole lo splendore dell'effetto decorativo, in realtà. Non di rado è difficile spiegarci nei suoi quadri donde venga l'ombra di un oggetto che stacca per risalto da un altro oggetto scintillante, ma il risultato di quelle opposizioni fantastiche di chiari e di scuri, di quelle correnti di luce, che s'incontrano, s' incrociano, si rifrangono, si spezzano, come per gioco di specchi da varii punti diretti sopra i personaggi raccolti intorno a una mensa o in un loggiato sfarzoso, è la più scintillante fantasmagoria di colore. Sfaccettature di volumi, inclinazioni di piani, acutezza di spigoli, elementi tutti di origine michelangiolesca, sono per il Veronese strumenti di variazione luminosa e cromatica. Trascinato dall'ebbrezza del colore, egli cerca tutto ciò che può aggiunger prezzo alla ricchezza orientale della sua tavolozza: ed eccolo introdur nelle Cene famose, giullari e moretti, vasellami d'oro e d'argento, gatti dal musino sfolgorante, scimmiette vaporose, di continuo dicentrando l'attenzione dello spettatore, il cui occhio scorre affascinato da una seta multicolore a un volto velato d'ombre idealmente leggiere, dalle foglie d'oro sparse sopra una treccia biondissima, al raggio di lune che si rispecchia in un occhio di moro, come in una goccia limpida di rugiada. Certo, nella Cena di Dresda, il lampo azzurro della luce dà a una veste di seta cruda in primo piano il dominio sulla velata figura di Cristo. Tutto converge all'effetto cromatico: anche la trama della tela messa a nudo, per render scabra la superficie del colore e aggiungerle vivezza. Il punto centrale dell' arte di Veronese è la gemma, il colore qualitativo; il nero stesso diviene colore, nell'incomparabile sfavillìo delle luci che sprizzano dai vertici delle pieghe, dalle minime anfrattuosità della superfice. Basti ricordare il superbissimo ritratto di gentiluomo nella raccolta Agnew, il ritratto più profondo e più spontaneo di Paolo, in una veste nera con luci di diamante nero. E la gamma del Veronese non si basa sul rosso, come quella di Tiziano, ma più spesso tende alle tonalità

sideree, fredde, non di rado ottenute con un contrapposto di complementari, di azzurro a giallo. Tiziano arroventa le carni, scioglie i capelli fulvi delle sue donne, tinge di sangue l'orizzonte dei suoi cieli afosi; Paolo gode a liquefar argenti nella dolcezza delle ombre diafane, a svelare i topazi preziosi, i bianchi serici, i carmini, traverso un umido spolverìo come di brina. Nella tranquilla chiarità dell' atmosfera traspaiono i lucidi cristalli; gli edifici d' avorio si bagnano di luci lunari; lo splendor delle tinte s'accorda in insuperate sinfonie luminose; brillano i colori nell'atmosfera con limpido fulgore di gemme. Il Tintoretto ha bisogno del dramma per saziare la sua fama di violenza, e crea prodigi di luce e di forma artificiosa; Paolo trova nell'aria chiara che attornia suntuosi palazzi l'espressione della sua personalità: cioè la serena contemplazione della realtà esteriore.

All'effetto di colore si accompagna sempre, nell'arte del Veronese, l'effetto decorativo, che ne è una conseguenza: tanto che i suoi quadri sembrano talora più una esposizione di sete scintillanti e di gemme che un aggruppamento d'immagini, sebbene queste dal colore appunto derivino una straordinaria vita. Per amore di grazia decorativa il Veronese studia l'intreccio d'edera della figura di bimbo al braccio materno nel ritratto primitivo del Louvre, che par uno spunto alle ramificazioni eleganti dei gruppi vandychiani, e nel *Ratto d'Europa*, e più in quel gioiello d'iridescente colore che è il piccolo *Ritrovamento di Mosè* al Prado, con uno scenario d'alberi piumosi, un gruppo floreale d'immagini, egli anticipa le aeree leggerezze, le capricciose eleganze del settecento francese, rispecchiando, talora, l'arte fiorita dell'arazzo. Nel ritrovamento di Mosè due figurine che in lontananza corrono bianco-vestite sembran davvero farfalle danzanti in un fremito effimero di luce. Persino la scena della *Messa di San Gregorio*, nella galleria nazionale di Ottawa, serve a Paolo per intrecciare un serto brillante di fiori, col Cristo seduto in una nicchia d' angeli traversata da bagliori, e gli angioletti che attorno volano con gli strumenti della Passione. Un ricordo della Pietà di Giambellino è nel gruppo soavissimo del Redentore e degli angeli, ma ciò che più esalta la mente del compositore è lo sfavillìo di stoffe, d'ali, di chiome, in quei roridi fiori del cielo.

L'espressione, dunque, consueta dell'arte di Paolo, è la serenità perfetta, il pieno abbandono all'incanto del colore puro, fresco, primaverile, non offuscato da atmosfere cariche di vapori, ma vibrante alla luce di un cielo sereno, lavato da piogge, rorido ancora, che anche alle ombre infonde trasparenza e tenuità di cristallo. Perciò dalle sue composizioni si sprigiona un senso di letizia, di giovinezza,

di calma appagante; solo per eccezione, di potenza emotiva, espressa, in questi rari esempi, con una grazia profonda e delicata, unica nel mondo di Venezia cinquecentesca. Così nel quadro di Gesù orante, in palazzo ducale, creato dal raggio che scende obliquo dall'alto sull'angelo e il Cristo, tutto è in penombra; e la luce sorvola, si accende su alcuni punti salienti, leggiera su tutto il resto. Ciò che rivela son masse che stan per cadere, che senton vicina la morte. E il calice, appena sfiorato da un barlume, da un alito di luce, raccoglie nella sua fragile tessitura aerea tutta la poesia della scena, come fiore divino sbocciato nel mistero dell'ombra, sospeso fra terra e cielo.

Cristo nell'Orto di Brera è una visione di notte azzurra e di luci astrali: un tremito d'anime espresso col puro strumento del colore. Nel *Gesù deposto* del Romitaggio a Pietrogrado, la rapidità dei bagliori, intensissimi, fantasmagorici, mette come un fremito d'ali incandescenti intorno alla salma di Cristo. Il gruppo sfaccettato, illuminato con forza irreale sulla sua base d'ombra, dà l'idea di una roccia d'improvviso animata di vita soprannaturale da un raggio di luce potente al di là della luce terrena, nell'ombra della notte. E qui davvero, nel grido di un lume che abbaglia e sorvola, il Veronese raggiunge profondità prerembrandtiane nell'espressione di un sentimento di mistero e di dolore. Le tinte, in quella luce, scolorano in grigio argento, avvivato appena dal viola della tunica dell'angelo, crepuscolari e silenziose, come il dolore che stringe le tre teste nella tenerezza del mutuo appoggio. In una breve tela, in un istante di raccoglimento, l'artista ha composto una delle sue creazioni più profondamente sentite, più umanamente commosse.

Ma queste due pitture, come la pensosa *Fedeltà* in Palazzo ducale, sacerdotessa della notte, che nei veli del volto sopra l'argento lunare delle vesti sembra raccogliere tutti i sogni e le misteriose malinconie dell'ombra, e come la *Crocifissione* del Louvre, e in particolare la Sant'Elena di Londra, sono eccezioni nell'arte di Paolo, tutta splendor di ornamenti, letizia di fresche luci, ebbrezza di colore.

La *Crocefissione* del Louvre, nella piccola superficie, chiude una più delicata e preziosa sensibilità di colore, e un soffio d'emozione quasi sempre disperso dalle grandi macchine scenografiche di Cene e Martirii. Le figure sono ritagliate sul fondo; e un trofeo d'uomini e cavalli forma quinta laterale alla scena; ma la quinta è una sola, e tutta la composizione, con le tre croci in prospettiva e la scala, si raccoglie verso il margine sinistro del quadro, lasciando in noi vibrare l'impressione del gran vuoto atmosferico a destra: libertà compositiva che è un primo elemento di suggestione in questa elegiaca trama di linea e di colore. Alla base delle croci le figure for-

man conca, in dolcissimo ritmo sospese alle due linee spioventi dell'uomo col cavallo controluce, e della donna in scialle giallo verde, colpita in pieno dalla chiarità lunare del cielo; e par che quella conca accompagni il languir della Vergine; ne culli il dolore. Anche la luce, che corre in pallide fiamme sulla chioma biondissima di Maddalena, scolora il materno volto dolente, e sospira tra l'ombra sul profilo di una donna pietosa. Un'eco di Savoldo, delle famose Veneziane in iscialle, par sentire nella immagine china dall'alto, col profilo nascosto dal drappo gialloro, come da un prezioso sudario, mentre il raggio che s'insinua fra ombra e ombra del cavallo e dell'uomo in stracci pittoreschi richiama i potenti contrasti del trionfo di Mardocheo. China la testa il cavallo, come al suono d'una marcia funebre, e accompagna col suo moto la mesta cadenza delle figure intorno a Maria.

Sfondo alle otto immagini in luci agitate fra l'ombra è il tremulo argento d'una notte lunare; ma in alto, dietro le croci, s'incupisce l'azzurro perché vivano nella luce i corpi martoriati dei ladroni e l'immagine del Cristo, che sembra continuare sull'albero di morte un suo divino sogno di pace nel dolore. Anche la scena è di una libertà fantastica senza precedenti nell'arte veneziana, per la disposizione varia delle croci e il dicentramento altamente suggestivo, che nulla toglie all'equilibrio della composizione, sorretto dalle curve simmetriche dell'uomo col cavallo e della donna in iscialle ai piedi delle croci.

Dietro la donna, Gerusalemme, irta di punte, filigranata di luce, s'appiatta in una breve conca verdognola, al chiaro di luna d'un orizzonte argenteo, città minima sotto lo sconfinato cielo, a strappi violenti d'azzurro tra nubi procellose, che al piccolo quadro dà uno sfondo infinito come l'umano dolore.

Ma nel comporre la *Visione di Sant'Elena*, più ancora che nella piccola *Crocefissione* del Louvre, Paolo ci mostra un aspetto raro del suo genio di splendido epicureo, scrivendo una pagina di malinconia nel suo gran libro scintillante di letizia. L'emozione altissima, oltrepassante il potere dei drammi di Tiziano e dei colpi di scena tintoretteschi, è qui raggiunta con una sublime semplicità di espressione. La Santa siede accanto a una grande finestra, o meglio a un intercolunnio di loggiato aperto sul cielo: poggia un braccio sul parapetto, la testa sulla mano; l'altro braccio ricade in abbandono sulla veste. Il busto s'insinua nell'angolo tra le cornici, iniziando la diagonale che traverso il gran quadrato di cielo, calmo lago di luce, guida al nodo dei due angioletti col simbolo. Verde e oro si mischiano nel velo di nebbia che invade il fondo; e le note del verde

e dell'oro compongono il quadro quasi monocromo. I marmi si tingon nell'ombra di un grigio verdastro che imbionda alla luce; uno scialle verdognolo avvolge le spalle della Santa; e il verde ritorna, misto all'oro, nella gonna scintillante come sabbia umida al bagliore del cielo; s'intride, nella sopravveste tremula di riflessi, al giallo che rosseggia nell'ombra.

In questo sparso sfavillìo del tocco, che ai tessuti insolitamente morbidi e leggieri comunica la mobilità raggiante della luce, nel contrasto fra un modulato mormorìo di riflessi e il fisso chiaror di un volto sul chiaro cielo, fra il gorgheggio dei lumi nelle sete e il silenzioso raggiar delle carni nella dolente pace del sonno, batte l'ala della più delicata e profonda poesia.

La testa nobilissima, specchio alla luce che dilaga nel cielo, riposa sul biondo chiaror delle nubi, e il cielo si rispecchia nell'abbandonata dolcezza di quel volto scolpito dal sonno e dal dolore. Mai soffio di commozione più delicata e profonda sfiorò opera d'arte, di questo trasfuso dal pittor delle allegorie e delle Cene, con tremito d'anima estatica, nel quadro di Londra. Non spirito drammatico, ma puro smarrimento contemplativo guida Paolo a toccare il vertice dell'emozione umana in una visione raggiante di nobiltà e di dolore.

Dal 1558 al 1570 è il periodo aureo del Veronese. Le sue pitture, basate su accordi molteplici di tinte chiare, traggono dai veli d'ombra, trasparenti e luminosi essi stessi nel riverbero dei prossimi colori, un effetto di sfolgorante ricchezza. Il tocco, libero e veloce, coi grumi chiari opposti ad altri scuri, incrosta di gemme il tessuto lieve e diafano che modella le forme e trama gli avorii delle architetture tra i riflessi del cielo glauco e delle nubi rosate. Fuor dalle velature innumeri che il tono tizianesco avvolge alle forme, corrodendone i contorni e attenuando il grido del colore, le immagini del Veronese si disegnano nitide e precise, anche quando scolorite dalla distanza e dalla intensità della luce; vibra la ricca policromia nell'aria cristallina di un limpido crepuscolo. Le sue architetture son lievi, suntuose, scenografiche; i suoi paesi suggeriti con arte capricciosa più che svolti; le sue composizioni, apparati di festa, dove le figure, e più che le figure, vestiti, armi, ornamenti, forman trofei, brillanti sfaccettati, cascate di gemme orientali. E scherzando con fantasia inesausta fra le sete multicolori, le pellicce d'ermellino, i volti delicati nel velo dell'ombra, Paolo Veronese spalanca ai nostri occhi le porte del suo regno di colore.

ADOLFO VENTURI.

LA CHIMERA

Giuseppe, il puro figlio di Giacobbe, fuggito alle sensuali insidie della moglie di Putifarre e da lei calunniato come audace assalitore, è messo in prigione e là interpreta i sogni dei compagni; Bellerofonte, il buon Bellerofonte

> cui largiro gli Dei somma beltade
> e quel dolce valor che i cuori acquista

è invano tentato da Antea e da lei accusato, indi mandato, a così dire, ai lavori forzati, per lottare contro la Chimera; non dunque, come Giuseppe, a spiegar sogni, ma a combatterli. Il nome del triforme animale divenne infatti parola a significar idee stravolte, illusioni, sogni, a differenza del nome di tanti altri animali, frutto parimenti della fantasia antica. Non si usarono mai con quel significato, né Cerbero, né l'Idra, né i Centauri, né i satiri o i tritoni, né il Minotauro, gli Ippogrifi o i draghi, né le sfingi o le arpie o le sirene, e altri mostri del pari fantastici, ad alcuni dei quali, come alla Chimera, fu data origine divina. Il Berni scriveva:

> Ma che non sia nascosta allegoria
> sotto queste fantastiche chimere
> non mel farebbe creder tutto il mondo.

Né in poesia soltanto ebbe quel valore, ma anche in prosa: « Come chi è risoluto d'una cosa suol far chimere di nulla » disse il Caro; « parole vane come le chimere » scrisse il Varchi, e « Perversità dell'umane chimere » il Firenzuola.

Come la sua forma, come il suo significato, varia la sua storia: storia naturalmente da poeti!

Bellerofonte, narra Omero, era figlio di Glauco da Corinto e nipote di Sisifo. No (dicono altri), egli era figlio di Poseidon e nipote di Crono. Che cosa significa il nome di Bellerofonte? Uccisore di Bellero suo fratello; dunque Bellerofonte fu fratricida. Nemmen per sogno, si soggiunge: l'uccisione di Bellero non è che una tarda leggenda originata dalla etimologia del nome.

Passiamo alla Chimera. Essa era nata (come altri mostri) da Tifeo o Tifone e da Echidna. Ma che? — s'insorge —. Era nata da uno dei Titani e sua madre si chiamava Cheldria.

Passiamo alla sua forma. Omero la disse con la testa di leone vomitante fuoco, il petto di capra e la coda che terminava in serpe.

Esiodo confermò, ed altri; e, fra i latini, Lucrezio Caro e Virgilio. L'arte vascolare, la glittica e la numismatica etrusche, oltre che tali chimere, ne presentano anche una la quale *desinit in piscem.*

Ma poi, modernamente, si tramutò in semplice drago, come quello che san Giorgio uccise in difesa della principessa Aja, o nell'orca che Perseo uccise in difesa d'Andròmeda, o in quella che Ruggero uccise in difesa di Angelica. La chimera, che disegnò il Delaroche per illustrare il *Bellerofonte* (scritto dal Corneille, dal Fontenelle e dal Boileau per la musica del Lulli) è tal quale il wagneriano mostro Fafner dipinto dal Dielitz. Divenne in sostanza un semplice drago, e anche la sua leggenda si fuse con quella solita della fanciulla che ogni anno doveva esser data in pasto a una orrenda fiera, perché questa lasciasse in pace la città o la regione. Tale infatti, su per giù, il tema dei molti melodrammi su Bellerofonte, da quello del Nolfi, musicato dal Sacrati nella prima metà del Seicento, a quello del Lulli e ai parecchi altri, di cui non sopravvivono che i libretti; nei quali però è singolare vedere che l'apparizione del mostro precede, come concezione scenica, l'apparizione di Fafner a Sigfrido, da una orrenda cupa caverna, tra rovinosi monti, e fumi e mefitici fiati e lampi.

Di quei sassi dal concavo seno
rauco suono si sparge d'intorno:
crolla il monte, vacilla il terreno,
ed il giorno si copre d'orror.
Pur del fato gli oltraggi non temo
se quel nume, che il petto m'accende,
mi difende, mi porge valor.

Né l'invenzione mitologica s'arresta ancora. Gabriele d'Annunzio fa della Chimera una veemente fiera afrodisiaca, un mostro orgiastico, un misto di lussuria e di crudeltà, due sentimenti non ignoti alla sua Musa.

Quando furia d'Amore, in labirinti
di rose, la bellissima Chimera
traeva sitibondi in una schiera
i bianchi efèbi a la sua chioma avvinti,
ridevan essi di lor sangue tinti
a l'ugna e al bacio de l'ardente fiera,
poi tra la fiamma de la sua criniera
mancavan come languidi giacinti.

* * *

Tale disparità di notizie espresse con risolutezza, in modo talora polemico, ha tutta l'aria di derivare da convinzioni ferme, sicure, attinte alla realtà. Nessuno sembrava ricordare che si tratta di fantasticherie (diciamo pure di chimere) come nessuno quando gesticolano i burattini pensa che è il burattinaio che li muove, e quando suonano le campane che è il campanaro che le scuote. Ad ogni modo, v'ha chi vuole spiegare l'origine del mito, con fatti reali; chi vuol trovare un fondamento logico alla finzione, o, se si vuole, all'illusione, con l'aria di dire, come il demonio a Guido da Montefeltro:

Forse
tu non pensavi ch'io loico fossi.

Eccolo quindi avvertire con sussiego: Badate, la chimera non è mai esistita come non sono mai esistiti i centauri e i tritoni. Quando un primo uomo ebbe l'ardire di balzare e correre sopra un cavallo, chi vide l'insueto spettacolo credette che uomo e cavallo fossero un solo animale e così nacque la figura del centauro; quando un primo uomo, sopra un troncone d'albero, s'avventurò per l'acque, chi vide l'inatteso navigatore pensò uomo e troncone un solo animale, e così nacque la figura del tritone.

Com'è sorta dunque l'idea della Chimera? Il loico continua. Ne tolgo le parole dai riferimenti di Vincenzo Cartari reggiano, fiorito nel Cinquecento: « La verità (dice proprio *la verità*) fu che la Chimera non una bestia, ma era un monte nella Licia, che dalla sua più alta cima, a guisa di Mongibello, spargeva vive fiamme, et quivi d'intorno stavano lioni assai; al mezzo poi haveva degli arbori, et assai lieti paschi con diverse piante (quivi naturalmente stavan le capre); et alle radici era da ogni parte intorno pieno di serpenti. A ciò portò rimedio Bellerofonte... il quale fece sì che fu poscia il monte habitato sicuramente. Per la qual cosa dissero le favole, che Chimera fu uccisa da Bellerofonte ».

Or dunque sappiamo che la vera verità è che Bellerofonte, mandato in Licia, (vedremo perché) e costretto a purificare il gran monte detto Chimera, cominciò dal pestare i serpi che formicolavano a' suoi piedi, poi ne distrusse le capre che se ne stavano brucando sulla costa, poi i leoni che ruggivano in vetta; infine soffiò nel fuoco del vulcano e lo spense.

Così la Chimera fu uccisa; e questo, ripete il Cartari, è la pretta verità. Quanto poi al Tritone, le cose non eran passate tanto liscie, poiché per il Tritone non occorreva cercar spiegazioni che avesser

l'aria di transazione tra vero e falso. I Tritoni esistevano proprio! Non ci racconta Poggio Fiorentino che, ancora a' suoi tempi, verso la metà del Quattrocento n'era stato preso uno sulle coste della Dalmazia? « Aveva, egli descrive, il corpo d'uomo fino all'ombelico; poi era pesce, così che finiva biforcandosi ».

* * *

La « lettera data da Preto a Bellerofonte » divenne proverbiale per significare infamia, agguato, tradimento consumato in danno di colui che ingenuamente la portava. Sentiamo infatti ciò che accadde a Bellerofonte dopo che ebbe respinta Antea ed essere fuggito senza lasciarle il mantello; e dopo che Antea l'ebbe, con infame calunnia, denunziato al re Preto suo legittimo consorte. Nulla di meglio che leggere il brano d'Omero nella magnifica traduzione di Vincenzo Monti. Antea accusa Bellerofonte al marito.

Arse di sdegno
Preto, a questo parlar, ma non lo uccise,
di sacro orror compreso. In quella vece
spedillo in Licia apportator di chiuse
funeste cifre al re suocero ond'egli
perir lo fêsse. Dagli Dei scortato
partì Bellerofonte, al Xanto giunse,
al re dei Lici appresentossi e lieta
n'ebbe accoglienza ed ospital banchetto.
Nove giorni fumò su l'are amiche
di nove tauri il sangue. E quando apparve
della decima aurora il roseo lume,
interrogollo il sire, e a lui la tessera
del genero chiedea. Viste le crude
note di Preto, comandogli in prima
di dar morte all'indomita Chimera.
Era il mostro d'origine divina,
lion la testa, il petto capra e drago
la coda: e dalla bocca orrenda vampe
vomitava di foco: e nondimeno
col favor degli Dei l'eroe la spense.
Pugnò poscia co' Sólimi e fu questa
per lo stesso suo dir, la più feroce
di sue pugne. Domò per terza impresa
le Amazzoni virili. Al suo ritorno
il re gli tese un altro inganno, e scelti
della Licia i più forti, in fosco agguato
li collocò: ma non redinne un solo:
tutti li uccise l'innocente. Allora
chiaro veggendo che d'un qualche Iddio
illustre seme egli era, a sè lo tenne;
e diegli a sposa la sua figlia e mezza
la regal potestade.

Così Bellerofonte, come Ercole, Teseo, Perseo, Giasone, entra nel novero degli eroi distruttori di mostri; se pure la sua poderosa impresa (come pensa il Bréal) non è che la forma liciense della lotta d'Apollo contro il serpente Pitone, o di Zeus contro Tifone, e vela l'orrore di grandi fenomeni perturbatori, d'uragani cioè, di terremoti, di eruzioni. Omero ci dà pure la notizia che la Chimera era stata nutrita da Amisòdaros re di Caria, ma non ci dice che, per abbatterla, Bellerofonte ebbe a prestito, da Minerva, Pégaso, il celebre cavallo alato, che aveva già servito a Pèrseo per liberare Andròmeda dall'orca marina. Ma basta, ché andando avanti ci troveremmo impigliati nelle varianti genetiche del Pègaso, nato, secondo Esiodo, da Nettuno e da Medusa; secondo Apollodoro, dal sangue scolato dalla testa della Gòrgone, recisa da Pèrseo. Certo è (e ne affida Virgilio) che l'anima dell'uccisa Chimera scese all'Averno e si schierò, per proteggerne le porte, con Briareo, col gran serpe di Lerna, con Erilo, con Gerione, con Medusa, con tutto l'altro esercito delle fiere mostruose. Ma il triplice mostro, a differenza d'altri, dall'Averno virgiliano non passò all'Inferno di Dante.

* * *

Dalla poesia le superbe gesta di Bellerofonte passarono naturalmente all'arte greca, non però ripetute quanto quelle d'altri eroi. Si sa che la sua lotta con la Chimera era effigiata nel trono d'Apollo ad Amiela e nel trono d'Esculapio in Epidauro. Quello ed altri episodi del mito si veggono in un sarcofago del Museo d'Atene e incisi in cammei, o stampati in paste vitree, o plasmati in terre cotte di Milo, o dipinti su vasi e coppe, o battuti in monete di Corinto, di Sicione e dell'Eubea. Più specialmente la sola Chimera.

I soggetti dell'arte etrusca sono di solito quelli della poesia e dell'arte greca, ma non si vorrà per questo asservire in modo assoluto l'arte etrusca a quella greca così da toglierle ogni espressione originale di sentimento, ogni manifestazione di sincerità. Sarebbe come dire che quando l'arte francese riproduce gli episodi della vita di san Francesco non è che arte italiana, e quando questa riproduce i miracoli di san Domenico, non è che arte spagnuola. La cosa appare ben ingenua! Eppure ha illuso e illude alcuni come li ha illusi e illude la forma, per così dire, esteriore che la poesia ha dato ad alcuni mostri. Ha dato la Grecia alla Chimera capo di leone, torso di capra, e la serpe per coda? Ebbene: si è detto: qualsiasi chimera è derivazione dell'arte greca, come se qualsiasi animale fantastico, passando da un'arte o da un tempo ad altri, non appartenesse più che all'arte che

l'ha originato. Tali criteri parranno incredibili. Eppure, della Chimera di Arezzo si è scritto: « greca perché greca di nascita e di figura ».

Naturalmente v'è chi non si attiene a questi criteri soltanto, e nell'opera ricerca speciali caratteri estetici e tecnici; ma, si creda pure, quel primo argomento, per così dire, del luogo di nascita e dell'aspetto esterno, non cessa mai d'esercitare qualche, sia pure lieve e latente, influenza.

Non vediamo ciò che avviene a tanti storici dell'architettura? L'arco acuto è una forma generica costruttiva, così come l'architrave e l'arco di tutto sesto. Un tempo e un paese possono averlo usato con più fortuna e con più frequenza; reso, come si dice, di moda: ma ciò non toglie che ogni paese, anzi ogni artista non potesse usarlo a suo talento. Invece si è voluto vedere in ogni edificio di stile gotico la maniera francese o tedesca. Tedesca o francese la torre di Santa Maria del Fiore a Firenze? La chiesa di San Petronio a Bologna? Il palazzo dei Dogi a Venezia?

Perciò, con questo metodo, abbiamo chi sotto il titolo di arte greca ha messo tutta l'arte romana, sino gli anfiteatri, gli archi trionfali, le colonne Antonina e Traiana; chi nel novero dell'arte orientale, tutta la produzione bizantina e romanica d'Italia; altri sotto il titolo d'arte francese o tedesca l'intera nostra produzione gotica. Ed ora v'ha chi ha scritto che il Rinascimento ci viene dalla Jugoslavia e, sembra, il barocco dalla Finlandia.

* * *

Sta in fatto che tutti i paesi, in cui l'arte fiorisce, si trasmettono e prestano elementi e motivi utili all'incremento o alla fortuna dell'arte loro. Talvolta anzi l'arte di un paese è punto di partenza per quella d'un altro. Ma se il paese (per così dire) ricevitore ha proprie energie intellettuali, esso non tarda a imprimerci il proprio sentimento, la propria natura. Credete voi che i grandi seccentisti olandesi e fiamminghi e spagnuoli (Rembrandt, ad esempio, Rubens, Velasquez) non si siano giovati delle formidabili conquiste pittoriche dei « Veneziani » del cinquecento: Tiziano, Paolo, Tintoretto? Ora, come sarebbe strano voler includere quei giganti nell'orbita italiana, è strano voler includere i prodigiosi architetti romani nell'orbita greca, e dell'arte greca proclamare quella etrusca esclusivamente mancipia.

L'arte etrusca accettava dalla Grecia, coi soggetti mitologici, i caratteri di una produzione generica, per non dire industriale; ma, dove interveniva il vero artista, spesso quell'arte palesava un sentimento tutto proprio; starei per dire, talora opposto. La grande arte greca, col suo spirito disciplinato e perfezionatore, mirava a raggiungere il

massimo splendore delle forme, a trasumanare le figure non solo degli Dei, ma degli eroi e sino degli animali, perché i cavalli del fregio del Partenone non sono meno eroici degli eroi. Gli aspetti umani non venivano riprodotti nelle rudi accidentalità e brutalità del vero e del caso, ma attraverso un'atmosfera raffinatrice, idealizzatrice, attraverso lo spirito della poesia d'Omero, d'Eschilo, di Euripide. Perciò tutti gli elementi più nobili e più alti concorrevano alla incomparabile bellezza di quelle figure; bellezza che, per l'incanto misterioso delle armonie che la compongono, presenta spesso un valore addirittura lirico.

L'arte etrusca, invece, pur accettando dalla greca idee e forme, si sentiva attratta verso la realtà in tutta la sua evidenza, talora cruda; in tutto il suo moto, talora violento; e per questa via raggiunse una diversa espressione, e, si lasci dire, una diversa bellezza; perché non si ripeterà mai abbastanza esser la bellezza in arte cosa assai diversa dalla formosità, ché, se differente non fosse, una Madonna del Sassoferrato varrebbe più della *Susanna* di Rembrandt e l'*Immacolata* del Murillo più di tutta l'opera del Velasquez.

Ora, quella passione della realtà, l'arte etrusca sentiva con ardore. Era l'elemento suo proprio, ch'essa inseriva o sovrapponeva al greco, ed è l'elemento di cui maggiormente ci gioviamo per la distinzione dei prodotti greci da quelli etruschi: distinzione che ha una base, oltre che tecnica ed estetica, anche psicologica, perché la conoscenza sempre più profonda dell'anima etrusca, l'agevola e rassicura. La critica che s'arresta a certe esteriorità formali, a una imperfetta conoscenza del valore etrusco, derivata ancora da poche e insufficenti scoperte; che lavora a tavolino, animata spesso dal bisogno di menomare la dominante continua gloria artistica d'Italia, quella critica vedeva tutto greco nell'arte etrusca, come vedeva tutto greco (già lo vedemmo) nell'arte romana, compresa l'architettura.

Ma ora un manipolo di archeologi (per fortuna loro, ancor giovani) si sono dati a studiare l'arte etrusca con ben diversa ricchezza d'indagini, di prove e ben diversi metodo e intendimento. E lottano perché sanno che per la verità e la dignità del proprio paese le battaglie non sono soltanto quelle che si svolgono sui campi cruenti del fronte, né sono finite con la giornata gloriosa di Vittorio Veneto.

Certo, è con l'arte etrusca che si rivelano i caratteri essenziali dell'arte italiana. Gli Etruschi, adagiati sul sarcofago come stavano nel triclinio, spesso riprodotti con una crudeltà plastica che si direbbe non scevra di malizia, iniziano la infinita serie delle tombe a figure sollevate sul cùbito, le quali raggiungono la più sovrana espressione per opera del Sansovino e di Michelangelo; il ritratto del Rinasci-

mento, dal quale ogni condiscendenza lusingatrice appare esclusa, risale anch'esso all'Etruria.

I due vecchi grinzosi, bonariamente conversanti sull'arca volterrana, preludono, nell'energia modellatrice, alle terrecotte di Nicolò dall'Arca e di Guido Mazzoni. I remoti antenati di Donatello e del Verrocchio non sono da cercare in Grecia, ma « tra le foci del Tevere e dell'Arno » poiché il raggio che anima l'arte loro non muove dall'Apollo calmo e solenne di Olimpia, ma da quello incedente, con nuova energia, di Vejo.

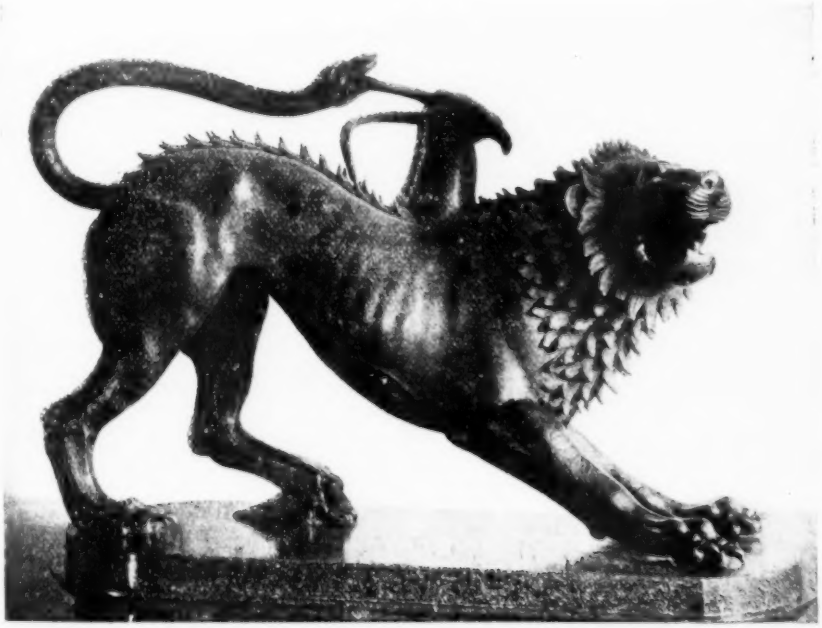
* * *

La chimera d'Arezzo, quando, nel 1553, fu scoperta (o scoperta di nuovo) fu dal Vasari ripetutamente proclamata etrusca. Nei *Ragionamenti* finge che il suo Principe gli chieda: « Credete voi che sia maniera etrusca come si dice? » ed egli risponde: « Certissimo, e questo non dico perché la sia trovata ad Arezzo mia patria per dargli lode maggiore, ma per il vero e perché sono stato sempre di questa fantasia che l'arte della scoltura cominciasse a fiorire in Toscana a quei tempi ». E continua e si diffonde a parlar della criniera, che i Greci, a suo avviso, avrebbero fatto meglio, ma diversa. Osservazioni di vecchio artista e non d'archeologo, ma serie ed acute. Poi venne la tendenza onnigrecizzante, di cui ho parlato, e la Chimera fu detta uscita dai boschi della Grecia, forse di quella parte del Peloponneso che declina al Golfo di Corinto. Fu critica straniera, a cui pochi dei nostri annuirono. Uno fra gli altri, scrisse: « La eccellenza squisita, raffinata del lavoro, che contrasta con la rude energia della lupa capitolina, c'induce a ritenere la Chimera opera greca ». L'argomento è ben lungi dall'essere decisivo. A buon conto lo stesso scrittore, altrove, la pone tra le opere che « anche col loro carattere di grecità, s'intonano perfettamente nella serie di tutta una produzione artistica etrusca con cui formano un complesso armonico ». Siamo sulla via di Damasco. La conversione non tarderà.

Ecco, d'altra parte, risoluti assertori del carattere etrusco della Chimera aretina, Alessandro della Seta, Bartolomeo Nogara, Luigi Pernier, Giulio Quirino Giglioli, Ugo Antonielli, e, tra gli stranieri, il Weege, l'Harsenstein, la signora Strong. Essi tutti ne difenderebbero la derivazione etrusca anche contro gli assalti di Bellerofonte.

Intanto, premettiamo, in proposito, che un problema tecnico non esiste. Gli Etruschi furono maravigliosi lavoratori di metalli e fonditori di bronzo: maestri, come si dice, in metallotecnica, o, con parola fatta per esser meno capita, in toreutica. A parte migliaia di piccoli bronzi, basti ricordare la fiera lupa capitolina, perfettamente

Leone sepolcrale rinvenuto a Valle Vidone presso Tuscania ora nel Museo Archeologico di Firenze. (Fot. Alinari)



Chimera d'Arezzo ora nel Museo Archeologico di Firenze. (Fot. Alinari)

uguale per misure alla Chimera, e quel prodigio di sapienza e di solennità scultoria che è l'alto *Arringatore* rinvenuto a Sanguineto, a nord del lago Trasimeno, non molto lungi, quindi, da Arezzo.

Ora la Chimera di Arezzo ha tutta la violenza e la gagliardia del tratto plastico etrusco, e quelle gemme o paste o monete greche che si richiamano in prova della sua grecità sono spesso la prova più evidente del contrario. A buon conto, poco può ricavarsi dalle scheletriche figurazioni del cosidetto periodo geometrico e da altre, pure, di più tardi periodi. Ma si guardino le monete di Sicione anche perché si è precisamente detta la Chimera d'Arezzo, « opera greca e forse della cerchia di Sicione »: leone incedente con calma, e non puntato in atto di slancio, ossia teso sulle gambe anteriori e col torso incurvato: non la chioma irta a squame sollevate come aculei di riccio o d'istrice assalito, ma giubba a lievi ciocche o a fiocchi; non il petto segnato da muscoli e da costole vibranti per la furia o per il terrore, ma torso liscio d'animale ben pasciuto, dalle carni, forse, e dal sangue degli efèbi d'evocazione dannunziana! Ecco, quindi, il collo e la testa di capra, orgogliosamente inalberata come il morione di uno stemma medioevale o del Rinascimento; ecco la coda elegantemente tortuosa. Animale, tutt'insieme, elegante; mostro, se si vuole, formoso, ma tutt'altro che spaventato e spaventoso.

Della moneta di Sicione deriva forse l'antico bronzetto del museo fiorentino, e trasse, secoli e secoli più tardi, nel pomposo seicento, Lorenzo Pignorìa l'effige della Chimera inserta nelle *Immagini* del Cartari.

Si guardi, invece, una moneta etrusca. L'animalaccio è sicuramente meno bello, ma quanto più vibrante e pronto allo schermo e curvo nell'agguato e teso per lo slancio. Si riveda ancora la Chimera d'Arezzo. La violenza, la rabbia, il terrore, la difesa, l'assalto in figura. Ogni muscolo si tende, ogni vena s'inturgidisce, ogni pelo si solleva. « Non avea membro che tenesse fermo » come il Cerbero dantesco. Essa è già, dietro, ferita e il sangue sprizza; più a fondo è ferita la testa caprina che si reclina, dolorosamente languendo e morendo. Della coda, mal rimessa insieme o, meglio rifatta, per ora non parliamo. Caratteristica su tutto la criniera e il volto. La criniera sembra un irto tessuto di foglie di laurocèraso, ricurve e striate in lungo. Eccole uguali nel leonaccio scolpito nella pietra detta nenfro e rinvenuto a Valle Vidone presso Tuscania, sopra una tomba. Più rozzo, anche per la materia, ma del pari grandiosamente stilizzato e nella stessa posa, e con la bocca urlante del pari risoluta ai lati da grandi caverne e segnata sul labbro superiore da uguali solchi o grinze irose. La Chimera d'Arezzo discende da lui, assalitore forse (nell'aspra Ma-

remma e tra i serpi) della capra proterva sfuggita ai boschi di Bibbona e ai pascoli della Cècina.

Anche la lotta tra la Chimera e Bellerofonte è nei monumenti etruschi più furiosa, più violenta, più serrata. Troppo ci vorrebbe a enumerarli tutti: ma ricordiamone uno: lo specchio Castellani. L'eroe, cavalcante il Pègaso, piomba su di essa che gli si volge rabbiosamente contro. Si confronti con la pasta greca del British Museum: Bellerofonte, in alto, solenne come una statua equestre, nemmeno sembra avvedersi della Chimera sottostante che solleva calma la testa come noi a contemplare un aeroplano rombante e fuggente nei luminosi campi dell'aria.

Ripetiamo: arte divina la greca, arte umana l'etrusca: arte solenne quella, arte rude questa; arte di prodigiosa disciplina la prima, arte immediata questa, ma grande nei momenti di sua schietta produzione e nell'opera dei maggiori artisti. E la Chimera d'Arezzo è opera d'uno di quei momenti e d'uno di quegli artisti.

* * *

Essa fu scoperta il 15 novembre 1553 presso Porta San Lorentino, mentre si scavava un fossato per levarne terra e portarla laddove alzavasi un vallo. La notizia fu subito registrata in un libro di *Deliberazioni* del Comune Aretino, nel quale la fiera è descritta e chiamata opera etrusca.

Non v'è detto che mancasse di due gambe, ma solo che fu trovata insieme ad altri bronzetti: figurine di fanciulli, uccelli, animali; e che tutto il duca Cosimo fece portare a Firenze.

Giorgio Vasari, aretino e che aveva casa in Arezzo, ne parla due volte: nei *Ragionamenti*, già scritti nel '57, e nel *Proemio alle Vite* ristampate nel '68. Egli narra che fu trovata « nel far fossi, fortificazioni e muraglie insieme a molte figurine di bronzo della medesima maniera ». Non la dice mancante né di una né di due gambe, bensì afferma, in prima persona plurale: « Aviamo ritrovato la coda ch'era rotta fra que' fragmenti, con tante figurine di metallo ». Fu il Vasari stesso che dapprima, in Firenze, la pose nella scala che saliva « alle stanze di sopra » del Palazzo della Signoria; ma poi soggiunge che il Duca la volle trasferita « nelle stanze del suo palazzo dove sono stati, dice, da me dipinti i fatti di papa Leone X ». Passata poi agli Uffizi, di là venne trasferita al Museo Archeologico dove ora, con l'*Arringatore*, celebra la gloria dell'arte Etrusca.

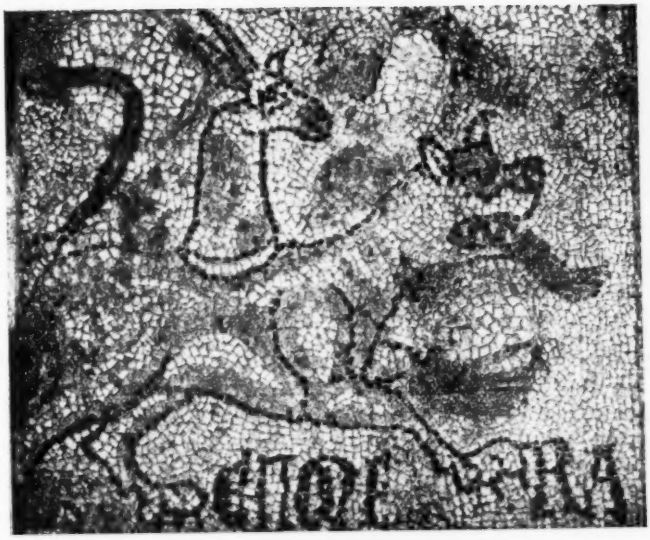
Quando il Duca ebbe avuto presso di sé i bronzetti rinvenuti in Arezzo (tra' quali era forse il Pègaso frammentario ora parimente nel Museo di Firenze) chiamò Benvenuto Cellini perché l'aiu-

tasse a rinettarli e a restaurarli. Il Cellini narra ch'ei rifece alcuni pezzi « che mancavano alle dette figurine » ma non parla di gambe rifatte alla Chimera, ché del resto fondere pezzi così grandi non sarebbe stato possibile in piccoli fornelli e nel minuscolo ambiente appartato di Palazzo dove egli col Duca lavorava. E racconta: « Volendo Sua Eccellenza ritirarsi in parte più secreta, ci s'era fatto acconciare certo stanzino in queste stanze fatte nuovamente, ed a me aveva ordinato che io me n'andassi per la sua guardaroba, dove io passavo segretamente sopra il palco della gran sala e per certi bugigattoli me n'andavo al detto stanzino segretissimamente: dove che in ispazio di pochi giorni, la duchessa [Eleonora di Toledo] me ne privò, facendo serrare tutte quelle mie comodità; di modo che ogni sera che io arrivavo in Palazzo, io dovevo aspettare un gran pezzo per amor che la duchessa si stava in quelle anticamere dove aveva da passare, alle sue comodità; e per essere infetta [ossia malsana] io non vi arrivavo mai volta, che io non la scomodassi. Or per questa e per altra causa la mi s'era recata tanto a noia, che per verso nissuno la non poteva patire di vedermi ». S'indugia a raccontare com'ella infuriasse ogniqualvolta, mentre attendeva a racconciarsi e alle cose sue, lo vedeva inatteso passare. « Quando arai tu finito di racconciare queste piccole figurine? » Finalmente ei terminò di lavorare (sono sue parole) in quelle « baie di poco momento ».

Il Cellini non rifece, come alcuni hanno ritenuto, due gambe alla Chimera, ma rinsaldò le vecchie e tutto rinettò; e forse congiunse anche i pezzi rinvenuti della coda. Poi questi, isolati e sottili, dovettero, col tempo staccarsi; certo già nel Settecento, come si ha da alcune stampe, era senza coda, e solo più tardi la riebbe e, liscia, fiacca, non inalberata e rivolta in alto contro un supposto Bellerofonte, ma illogicamente attaccata col capo serpentino a un corno della capra, per maggior robustezza della parte fragile.

* * *

Un fatto di molto interesse per ciò che poi diremo, si è che la Chimera fu rinvenuta presso Arezzo, fuori, in basso, ed alquanto lungi dalla città etrusca, in luogo già di campestre perfetta solitudine, come occultata con altri oggetti. Nel *contado*, dice il Cellini; nel *far fossi* dice il Vasari; ma più precisamente la Deliberazione Aretina, fuori di Porta San Lorentino, sì che il Del Vita dopo minuta indagine topografica, conclude: « Considerato, dal punto di vista dell'archeologo, il luogo dove sappiamo oggi essere stata trovata la Chimera, vien fatto di supporre che quei bronzi vi fossero stati nascosti ».



Chimera nel pavimento del Duomo d'Aosta.

(Fot. Ministero Istruzione)

Chimera, stucco nella Abazia di San Pietro presso Civate.

(Fot. Arti Grafiche di Bergamo)

Non si dimentichi questo, e passiamo per un momento ad altro. Oramai siamo alla fine.

Nel secolo undecimo, in vari monumenti romanici dell'Etruria, della Lombardia, della Liguria, del Piemonte ecco mostrarsi la terribile Chimera. Mai l'arte nostra cristiana l'aveva riprodotta prima, mai la riprodusse dopo. Fu come una apparizione di alcuni anni; fu come un'onda di terrore.

Eccola dapprima in una porta della vecchia chiesa di Bolsena fatta alzare tra il 1084 e il '90 dalla Contessa Matilde, la quale in concordia con Gregorio VII aveva riportate là le ossa di santa Cristina. In basso, nel pilastro di sinistra, la Chimera col suo capo leonino, la testa di capra sul dorso e una serpe per coda, si agita e s'inalbera. È scoltura di una povertà assoluta, di meschino marmoraro del luogo.

Di quel tempo è pure la Chimera del pergamo di Sant'Ambrogio a Milano, ma, naturalmente, in quella capitale del romanico essa si mostra ben diversamente lavorata. Criniera a striature, testa di capra col collo impostato al corpo leonino grazie a una specie di frangia, e la coda a scanalature oblique, come certe colonnette del tempo; il tutto avvolto nelle caratteristiche tenie che la fasciano per ogni lato rendendola poco chiara.

Chiare invece, ma quanto artisticamente meschine!, la Chimera del Duomo di Genova del sec. XII, incastrata in un portale più tardo, e la Chimera che vedesi in un resto d'ambone custodito nel Museo di Como.

Per contrasto fanno parere abbastanza belle quella in istucco dell'Abazia di San Pietro presso Civate e quella a musaico del pavimento del Duomo d'Aosta. Quest' ultima procede ardita e spaventosa con fuori della bocca non so se la lingua o una fiamma secondo la finzione omerica. Migliore, infine, quella della famosa Abazia brianzola così ricca d'interesse architettonico, pittorico e scultorio, così pittoresca nell'aspro declivio del monte che chiude a un lato la valle dell'Oro. La Chimera è modellata nello stucco, raro nel medio evo quanto era stato frequente presso i Romani e lo fu nel Rinascimento e nel barocco. Nella criniera a ciocche, nei solchi del collo caprino, nella punteggiatura della serpe si palesa una certa intenzione di caratterizzare i peli e la pelle; e più ancora è notevole la ricerca anatomica nei muscoli delle gambe e nelle coste. Né pretendo di conoscere tutte le chimere romaniche, né posso dire quante ne siano andate perdute. Certo quelle che rimangono, pur nel diverso valore artistico, appartengono tutte a un decorso centenario. Una chimera dunque, in quel tempo pieno di superstizioni e di terrori, si vide in Italia. Diffusane

la paurosa notizia, se ne descrisse la forma; e la povera arte d'allora la rappresentò come poteva. Fu una chimera ora perduta? Fu quella medesima d'Arezzo, che poi gl'inventori, terrificati, riseppellirono, e che indi l'arte figurò nei monumenti come scongiuro, come immagine deprecatoria, ché tale era uso non insueto allora? Certo sin dall'antichità la comparsa di mostri fu considerata un'occulta minaccia e pronostico di sventura. Molti scrittori non omisero mai di registrarla senza aggiungere il racconto di una calamità presto accaduta. Giulio Obsequente nel IV secolo estrasse da quegli scrittori le notizie dei portenti, per riferirli appunto ad immediate sciagure. Nel medio evo lo spavento fu maggiore, né si dissipò nel Rinascimento. Poggio Fiorentino intorno al 1440 narrava: « Nel territorio di Sinigallia una mucca ha partorito un dragone di maravigliosa grandezza. Aveva la testa più grossa di quella di un vitello, il collo lungo come un braccio e il corpo come quello d'un cane, ma più lungo; quando l'ebbe fatto, la mucca si volse a guardarlo e, vedutolo, diede un gran muggito e voleva fuggire, e il dragone si alzò, le avvinghiò le gambe di dietro con la coda, avvicinò la bocca alle mammelle e vi succhiò tutto il latte: poi lasciata la mucca si fuggì nella foresta vicina ». Ciò, fu detto, preluse all'incoronazione dell'antipapa decisa dal Consiglio di Basilea e alle guerre devastatrici delle Marche. Le apparizioni d'antichi mostri dell'arte, non destarono, talora, minore angoscia. Alcuni furono spezzati, o cancellati, o risepolti. Così, io penso, poté essere della Chimera d'Arezzo. Non si dimentichi che fu trovata come nascosta e che quindi un'altra volta, prima del 1553, era stata vista.

Ma si senta cosa straordinaria e non ipotetica. Quando la Chimera d'Arezzo apparve o riapparve, nel 1553, destò uguale terrore e non fu senza cagione che gli Aretini lasciarono che fosse subito portata via. Si disse che avrebbe recato disavventura al Duca e a Firenze. Annibal Caro, appena sei mesi dopo, mandandone un disegno al cardinal Farnese, scriveva: « L'incluso disegno è di una statua di bronzo trovata nel cavar di certi fossi, se ben ricordo in Arezzo o in Volterra; la qual non si lascia vedere perché i superstiziosi la tengono per un portento de le cose del Duca, significando il Marzocco [o leone] Firenze, et il Capricorno che gli sta sopra, il Duca, essendo sua impresa, e l'uno e l'altro feriti, che profetizzano ancor essi male ».

Ora se tutto ciò poté pensarsi sulla metà dello spregiudicato (anche troppo spregiudicato) secolo XVI, non è a più forte ragione lecito ritenerlo possibile quattrocento anni prima, nell'oscurità superstiziosa del medio evo, non ancora liberato dai terrori del mille, esagerati, sì, da certi storici, ma negati, ugualmente a torto, da altri?

Ancora dopo un secolo e mezzo, Benedetto Menzini nell'*Etopedia* ricordava con spavento l'etrusca

e portentosa triplice chimera
che vomita faville ed ha di capra
il ventre e sferza con viperea coda.

Ma sia come vuolsi. Ai lettori giudicare se il mio sospetto non sia più chimerico della Chimera stessa.

CORRADO RICCI.

NOTA BIBLIOGRAFICA

UGO ANTONIELLI, *Il Convegno Nazionale Etrusco*, nel « Bollettino della R. Società Geografica », Ser. VI, vol. VIII (Roma, 1926), pagg. 604-632.

ANNIBAL CARO, *Lettere inedite* con annotazioni di Pietro Mazzucchelli (Milano, 1829), II, pag. 208.

BENVENUTO CELLINI, *Vita* (Firenze, 1890), pagg. 494-497; (Milano, 1926), pagg. 454-458.

SECONDINA L. CESANO, *Tipi monetali etruschi* (Roma, 1926), pagg. 9-13.

GIANCARLO CONESTABILE, *Iscrizioni Etrusche* (Firenze, 1858), pagg. 186-187.

CH. DAREMBERG ed EDM. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, tom. I, part. II (Parigi, 1887), pp. 1102-1103.

ALESS. DELLA SETA, *Museo di Villa Giulia* (Roma, 1918), pagg. 55, 76, 367, 380, 382, 388, 414.

— *Antica arte etrusca*, nel « Dedalo », Anno I, vol I (Milano, 1921), pagg. 559-574.

— *Italia antica* (Bergamo, 1928), pagg. 195-198, 236-272.

ALESS. DEL VITA, *Dove fu trovata la Chimera di Arezzo*, in « Mitteilungen des K. D. Archaeologischen Instituts », XXV (Roma, 1911).

TOMMASO DEMPSTER, *Etruria regali*, I (Firenze, 1723), tav. I — *Addita*, 27, 74, 93.

GEORGE DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria* (Londra, 1848), II, pagg. 103, 104, 426.

PERICLE DUCATI, *Storia dell'Arte Etrusca* (Firenze, 1927), I, pagg. 144, 219, 237, 262, 297, 333, 335, 346.

EDOUARD GERHARD, *Etruskiche Spiegel* (Berlino, 1849-1897), V, pagg. 89-90, tav. 72.

A. FURTWÄNGLER e K. REICHHOLD, Serie II (München, 1909), pag. 143, tav. 88.

BARCLAY V. HEAD, *Historia numorum* (Oxford, 1911), pagg. 13, 330, 401, 409-410.

JULES MARTA, *L'art etrusque* (Parigi, 1889), pagg. 108, 109, 114, 208, 467, 593.

L. A. MILANI, *Il R. Museo Archeologico di Firenze* (Firenze, 1912), I, pagg. 44, 135-136; II, tav. XXV e pagg. 27-28.

BARTOLOMEO NOGARA, *Influenza degli Etruschi sulla civiltà e sull'arte romana*, nel « Bollettino dell'Associazione Archeologica Romana », V (Roma, 1915), pagg. 9-36.

Notizie degli scavi del 1916, pag. 271.

OMERO, *Iliade*, tradotta da Vincenzo Monti (Firenze, 1880), canto VI, versi 179-184, XVI, v. 328.

FREDERIK POULSEN, *Der Orient und die frühgriechische Kunst* (Lipsia, 1912), pagg. 90, 107, 179.

KURT REGLING, *Die antike Münze al Kustwerk* (Berlino, 1924), nn. 68, 674, 676.

GIORGIO VASARI, *Opere*, I (Firenze, 1878), pagg. 220-221, VIII (1882), pagg. 59, 163-164.

H. B. WALTERS, *Catalogue of the engraved gems and cameos Greek, Etruscan and Roman in the British Museum* (Londra, 1926), pagg. 208, 522, 598, 1840, 3119, 3179-3183 ecc.

PREGHIERE

PREGHIERA DI BIMBA

Sulle mie labbra ritrovò le pie
parole ch'ella scritte avea già in cuore
nascendo. E le fu gioia, e le fu canto
ritrovarle, se ben non le comprenda.
« Ave Maria, piena di grazia... ». Giunge,
inginocchiata sul lettuccio, in atto
d'amor le mani, le soavi mani,
rose di macchia dalle cinque foglie:
solleva il viso d'innocenza al viso
della Vergine intenta al suo Figliuolo:
e prega: « Ave Maria... ».

Forse, pregando,
gioca; e quel gioco a' suoi quattr'anni sembra
il più bello, perché sa di mistero.
O, forse, no: forse ella ode una voce
sacra, ch'io più non odo, e a cui risponde:
così vicini ancor stanno i fanciulli
a Dio. Che sono io mai, presso le sue
mani giunte? E dov'è quella che ero
nei giorni primi? Pur di lei rimane
questa bimba che prega; e trema il soffio
di quest'ala invisibile su me.

PREGHIERA VESPERTINA

Io ti prego, Signore, con le voci
degli uccelli, nascosti entro la selva
in questa dolce estrema ora del giorno.
Innumeri le voci degli uccelli
in quest'ora del giorno; e tutte formano
una sola, che invoca: « Dio Dio Dio »

perdutamente; e ignoro se letizia
più dica, o se speranza, o se dolore
che a Te si raccomanda, a Te, tremendo
confessor d'ogni male, Dio Dio Dio.
In vastità di campi e di canali
di là dal bosco nitida si stende
la mia terra lombarda insino ai denti
del Resegone, irti sul cielo. Oh, immenso
il cielo: pur giunge a colmarlo il coro
delle voci nascoste: « Dio Dio Dio ».
Nulla io sono, Signore, e Tu sei tutto.
Nemmeno valgo la verdezza tremula
delle foglie de' pioppi pur mo' nate
che di qui vedo palpitare a un soffio
d'aria: nemmeno i bianchi fior dei mandorli
vaporanti sui campi come nubi
cadute: ohimé, nemmeno il filo d'erba:
ch'esso è innocente, e io grave di colpe.
Ma il mio supplice grido odi, nel grido
degli alati che clamano il tuo nome,
e altro dire non sanno, altro non possono
fino a morte: il tuo nome, Dio Dio Dio.

PREGHIERA DELL'ALBA

Saluta all'alba il ritornante sole
come il più grande bene a te concesso,
o creatura; e del sentirti in vita
ringrazia il giorno; e il dolor vecchio e il nuovo
riprendi a lato, pallidi compagni
ma forti, e colmi della sapïenza
che sol viene dal pianto; e va con Dio
per la tua strada. Qualche volto forse
incontrerai, che ti sorrida, stanco
al par del tuo, clemente al pari, quale
di chi tutto sofferse e a tutto indulge
nel mondo: e basti quel sorriso a farti
lieve l'andar, sino alla prima stella.

ADA NEGRI.

TRA GLI ARTIGLI DELLO SPITZBERG[1]

RACCONTO

I.

Nel Fjord di Skayersbay, sulla costa Nord dello Spitzberg, un battello da caccia armato da quattro uomini avanzava faticosamente insinuandosi tra i ghiacci che, a causa del vento e della corrente, erano in movimento continuo.

L'aria era fitta di ghiaccioli e di brina ed il freddo vento del Nord sferzava in volto i quattro uomini, e la loro espressione si faceva sempre più buia; ad ogni colpo di remo le loro schiene si curvavano nello sforzo.

Il battello ed i quattro uomini appartenevano alla baleniera « Haapet », il cui capitano era Sivert-Olsen, detto Sivert il Grosso. Partiti da Tromsö alla fine del mese d'aprile, erano andati a caccia lungo tutta la costa dello Spitzberg: adesso era ottobre inoltrato. L'equipaggio della baleniera era composto di otto uomini. Il battello che si trovava nel Fjord di Skayersbay, aveva lasciato la baleniera alle Isole Norvegesi, era quindi distante 12 miglia norvegesi dalla nave.

D'un tratto l'*isbaksen*, come una franante fiumana di ghiacci, precipitò giù dal Nord violentemente; con forza tremenda irruppe in ogni baia, in ogni fjord. Ad ogni istante il ghiaccio diventava sempre più compatto, e ben presto ogni speranza sarebbe stata perduta, perché ormai non si vedevano più superfici d'acqua aperta.

Fiociniere a bordo era Johan Troms e gli bastò una sguardo per capire di che cosa si trattava: si rivolse ai suoi compagni e disse: « Posate i remi e cerchiamo di spingere il battello sul ghiaccio ».

Il battello lungo 21 piedi fu spinto sopra una superficie piana in questo modo: due uomini si misero da una parte e due dall'altra del battello e piegarono le loro ginocchia in maniera che si vennero a mettere sotto i suoi fianchi; poi lo sollevarono, raddriz-

(1) Per cortese concessione della Ditta Fratelli Treves, che pubblicherà presto integralmente il racconto di Lars Hansen: *Tra gli artigli dello Spitzberg.*

zandosi sulle ginocchia, e nello stesso tempo lo spinsero innanzi. Ad ogni sforzo i loro volti si facevano rossi dalla fatica, poiché dentro al battello c'erano sei pelli di foca ed otto foche intere.

Nello stesso tempo, a bordo della baleniera « Haapet » ancorata alle Isole Norvegesi, si lavorava di lena: bisognava salpare subito l'ancora: la fiumana di ghiaccio avanzava a precipizio, e in breve ora minacciava di imprigionarli. A Sivert Olsen non rimaneva altro ormai che fuggire verso il Sud se voleva salvare la « Haapet ». Se la fiumana di ghiaccio fosse precipitata giù dalla terra ferma un po' più tardi, egli probabilmente avrebbe ricuperato i quattro uomini ed il battello. Sivert Olsen era un capitano di mari polari troppo vecchio ed esperto e, attraverso lunghe esperienze, conosceva troppo bene i movimenti dei ghiacci, per lasciarsi sbarrar la via in uno dei porti dello Spitzberg. Infatti, dopo sole sei ore, aveva già passato l'Isola Danese e si trovava in mare aperto.

Il battello invece con i quattro uomini, era rimasto imprigionato nel Fjord di Skayersbay. Il suo equipaggio era composto del fiociniere Johan Troms e dei suoi uomini Jens Baldsnes timoniere, Karl Kristiansou, e Berner Jorgensen, detto Beisaren.

Johan Troms, era un uomo sul fiore dell'età, aveva 32 anni e s'era già acquistato fama d'esser il miglior fiociniere di mari polari, che, in quel tempo, esistesse nella Norvegia settentrionale. I quattro uomini erano perfettamente consci della loro sorte: senza nulla di ciò che è necessario per mantenersi in vita anche in regioni più miti dello Spitzberg, sprovvisti quasi di tutto, essi andavano incontro ad un inverno lungo almeno dieci mesi. Ma il tremendo inverno questa volta aveva da fare con quattro fra i migliori cacciatori polari, nati e cresciuti nella Norvegia del Nord, dove l'inverno è rigido come allo Spitzberg.

Fin dall'adolescenza essi erano vissuti, dal principio della primavera all'autunno inoltrato, fra i ghiacci, in mezzo agli orsi bianchi, ai trichechi, alle foche: fin da bambini erano stati abituati a sopportare il duro inverno, il freddo, il gelo. Avevano giuocato fra i mucchi di neve di Tromsö, vestiti spesso solo di una leggera camicia di cotone e di un paio di mutandine altrettanto leggere, con le scarpe e le calze rotte.

Così tra la neve ed i ghiacci cresce un povero bambino di Tromsö: sugli ski fin dall'età di quattro o cinque anni; poi, arrivato a tredici, viene mandato sui mari polari.

I quattro uomini rotti a tutti i disagi, compresero tuttavia che era giunto il momento fatale e che, questa volta, avevano dinnanzi a sé un inverno cui dovevano fare tanto di cappello.

Non c'era quindi bisogno di molte parole per chiarire la situazione. Tuttavia, dopo spinto il battello sul ghiaccio, Johan Troms disse: — Non ci rimane ormai che la prospettiva di una fredda morte, voi lo sapete bene, pure è nostro dovere tentar di salvare la nostra vita. Per conto mio vi giuro su tutto quello che ho di più caro, che farò quanto posso. Perciò vi faccio una domanda: mi volete per vostro capo finché la fine non sia venuta? A quanto pare essa non è molto lontana, ma dobbiamo lottare. Se mi riconoscerete come vostro capo, ricordate però che accetto di esserlo a patto solo di obbedienza assoluta da parte vostra, qualunque sia per essere la nostra situazione. Dal momento in cui mi avrete nominato vostro capo, tenete bene a mente che io non intendo allentare mai quei freni che sono forse sopratutto duri nei miei proprii riguardi. Data la nostra situazione presente, ritengo che non debbano più esistere i gradi che ci dividevano a bordo della baleniera: i gradi sono stati strappati a forza, ed ora noi siamo qui tutti e quattro con gli stessi diritti e gli stessi doveri. So che il mio carattere è duro e voi pure lo sapete. Perciò, se preferite eleggere un altro capo, io mi ritirerò ed obbedirò a quello che sceglierete. Noi siamo, è vero, gente abituata ai mari polari, ma, come voi sapete, svernare allo Spitzberg senza i mezzi indispensabili all'esistenza è quasi la morte sicura.

Avendo Johan Troms domandato se desideravano che egli si ritirasse mentre prendevano una deliberazione, risposero tutti e tre che non era necessario, poiché erano d'accordo di riconoscerlo loro capo per la vita e per la morte.

— Sta bene! Però, prima di prendere il comando, una cosa voglio che decidiamo, questa: come io vedo la nostra situazione presente e come forse voi pure la vedete, ritengo che non vi sia una speranza su cento di riuscire a passare l'inverno, perciò dobbiamo prima di tutto stabilire se non sarebbe meglio per noi morire subito, piuttosto che arrivare al momento in cui quello di noi che morrà ultimo, abbia mangiato i suoi compagni morti. Io vi chiedo quale vi sembri la cosa migliore. Morire adesso sarebbe semplice ed indifferente: uno di noi viene sorteggiato a sparare sugli altri tre, dopo di che egli potrà fare come meglio crederà: morire o cercare di salvarsi. Questa è una soluzione; l'altra sarebbe quella di cercare di arrivare al vecchio rifugio russo nella Baja di Mossel. Per raggiungerlo abbiamo da percorrere ventitré miglia norvegesi tra nevi e ghiacci.

Gli altri tre sedevano nel battello silenziosi, serii e scuri in volto; poi, ad un tratto, Jens Baldsnes s'alzò con tanto impeto che il battello oscillò, e disse:

— È cosa vile morire così e non è degna di un norvegese.

Karl e Beisaren continuavano a tacere. Dopo un momento Karl confermò:

— Sì, è cosa vile.

Allora parlò Beisaren.

— Guardate un po' quei due signori che ci vengono incontro.. Anche se fossimo nati solo per diventare loro pasto, siamo ancora troppo grassi per loro. No, Troms, prendici come siamo, e tu sii come sappiamo che poi essere... e non parliamone più.

Due orsi bianchi avanzavano sopra il ghiaccio, contro il vento, fiutando l'aria per sentire se vi fosse qualche pericolo.

— Sta bene, allora incominciamo. Buttatevi in fondo al battello.

Troms si mise ginocchioni: dalla sponda del battello, dove teneva appoggiato il fucile carico, sporgeva solo metà del suo viso; egli teneva il dito sul grilletto: i suoi occhi seguivano i movimenti della canna del fucile. E quegli occhi erano assai più aguzzi di quelli degli orsi.

* * *

Frattanto a bordo della « Haapet » grande era la preoccupazione per l'assenza di Troms e dei suoi compagni; durante due notti e due giorni avevano fischiato con la sirena, avevano sparato a salve con i fucili, ma invano. E intanto la « Haapet » veniva spinta sempre più a Sud dalla fiumana di ghiaccio. Dopo 48 ore cominciò una di quelle tempeste di grandine e di neve asciutta e penetrante che sogliono venire in autunno inoltrato.

I quattro uomini rimasti a bordo, poiché mancavano i loro compagni, dovevano rimanere in servizio notte e giorno, ed erano tanto stanchi da non poter più reggere. Il ghiaccio diventava sempre più compatto e il vento cresceva sempre più. Da 48 ore il vento continuava a soffiare da Nord e da Nord-Ovest, senza un attimo di tregua; e questa era stata causa della terribile violenza con cui la fiumana di ghiaccio s'era spinta in tutti i fjord e in tutte le baje.

Ora la « Haapet » si trovava davanti al capo del Principe Carlo. Ma che importava se qui l'acqua era tranquilla come olio? Ad ogni momento il pericolo cresceva, e ben presto ogni speranza di trovare Troms ed i suoi compagni sarebbe stata perduta.

Il capitano, Sivert Olsen, Sivert il Grosso, il vecchio barbuto e grigio cacciatore di mari polari, era già riuscito a mettere un mezzo miglio fra sé e la fiumana di ghiaccio. Allora egli chiamò i suoi uomini nel suo camerino; ma questo, fatto per tre persone — il capitano, il primo fiociniere ed il secondo fiociniere — era tanto piccolo che non c'era posto per quattro, cosicché uno di loro dovette coricarsi sulla

cuccetta. Il capitano aveva acceso la pipa piena di tabacco trinciato, e il fumo era tale che a malapena ci si vedeva. Persino lo specchio, sulla parete, un quadrato di otto pollici dentro una cornice fatta con una scatola di sigari, era talmente appannato che non lo si vedeva più.

Il capitano con la sua voce bassa e rude disse: — Come voi sapete, il battello e gli uomini sono spariti ed io non vedo possibilità alcuna di ritrovarli per quest'anno, perché quando il diavolo comincia a fare così, non c'è più speranza che la fiumana di ghiaccio si arresti a stagione tanto inoltrata. Possiamo quindi lasciare ogni speranza di salvataggio. Non m'importa un corno degli altri tre, ma Troms era un fiociniere troppo abile perché la morte dovesse prenderselo così presto. Io credo che il battello doveva trovarsi nel Fjord di Skayersbay, quando la fiumana è scesa e ha tagliato loro la strada. Qualsiasi altro, in quella situazione, avrebbe cercato di raggiungere la Baja Rossa e le Isole Norvegesi, ma, se ben conosco Troms, sono sicuro che egli si servirà dell'unica possibilità che esista, quella di cercar di arrivare alla capanna russa nella Baja di Mossel; se gli riesce, potrà resistere un po' di tempo ancora.

C'è qualcuno di voi che abbia qualche proposta da fare? Voi capite che si tratta di salvare il migliore fra i cacciatori polari che sono, fin'ora, partiti da Tromsö, e sapete pure che la sua donna l'attende a casa. Io, per parte mia, vi confesso che non ho il coraggio di presentarmi alla poveretta, senza Troms. Bisogna dimostrare che non siamo dei vigliacchi e che non abbandoniamo un nostro compagno. Se qualcuno di voi vede qualche possibilità di salvezza, parli ».

Anders Severinsen, disse:

— Se tu, capitano, non sai trovare una via di salvezza, vuol dire che nessuno di noi è in grado di poterlo fare. Anche se portassimo la « Haapet » in fondo al Fjord del Ghiaccio e due di noi scendessero a terra e cercassero di raggiungere la Baja di Mossel, tutti sappiamo che sarebbe soltanto la morte certa non solo per i due partiti, ma anche per la « Haapet » e per i due rimasti a bordo, perché ormai la fiumana di ghiaccio non può arrestarsi prima di avere imprigionato tutto lo Spitzberg. Siamo già nel mese di ottobre, e possiamo essere ben contenti se riusciamo ad arrivare in Norvegia sani e salvi, poiché, anche se il vento si calma o soffia da un'altra parte, ormai la fiumana di ghiaccio è in cammino verso Sud e non c'è più niente che la possa arrestare.

Queste parole furono approvate da tutti gli altri.

— Sta bene — disse il capitano — ma bisognerà tentare tutto quel che si può. Io non me la sento di ritornare in Norvegia con la vergogna

di avere perduto il battello ed i quattro uomini. Finora non c'è stato mai nessuno che abbia potuto insinuare che Sivert il Grosso si sia ritirato, quando si trattava di mostrare se si ha del coraggio. Ci divideremo, quindi, in due turni, e monteremo la guardia lungo la fiumana di ghiaccio e la seguiremo nella sua corsa verso il Sud.

— A costo di arrischiare di perdere la « Haapet » col suo bottino ed i suoi uomini, non voglio sentir parlare della Norvegia e di Tromsö, se non c'è prima la sicurezza assoluta che i nostri compagni sono rimasti per tutto l'inverno imprigionati nei ghiacci. In tal caso non v'è forza d'uomo che, per quest'anno, possa raggiungerli.

* * *

Johan Troms seguiva ogni movimento degli orsi. Egli conosceva l'importanza di ogni cartuccia: ne aveva 265 soltanto.

Uno degli orsi si sollevò sulle zampe posteriori per guardare intorno. Johan Troms si trovava ad una distanza di circa 50 metri dall'animale, ma non appena vide l'orso dritto in tutta la sua altezza, corse tanto lesto che in un attimo già stava a ginocchioni a 40 metri: i suoi occhi di falco seguivano l'orso, il dito premette il grilletto e l'orso cadde.

L'animale fu sventrato ed una buona porzione di sangue vivo e rosso fu ingoiato dai quattro uomini che, guardandosi l'un l'altro, parevano volersi dire:

— Ricordati che probabilmente passerà lungo tempo prima che tu possa avere dell'altro cibo caldo.

Poi scuoiarono l'orso, misero la pelle nel battello, che fu preparato per un lungo viaggio e alleggerito di tutto il superfluo, cioè del grasso tagliato dalle pelli delle foche.

Il cielo era diventato sereno, l'aria era tranquilla e gelava.

Johan Troms disse:

— Adesso dobbiamo metterci in cammino verso la Baja di Mossel, e dobbiamo cercare di risparmiare le nostre forze, poiché potete essere più che sicuri che incontreremo tali impedimenti, saremo oppressi da tante fatiche da dover spremer fuori fin l'ultima goccia di sudore. Tuttavia, se il destino e la mala sorte non congiurano per ucciderci, raggiungeremo la Baja di Mossel in quattro giorni e quattro notti. Ricordatevi che il nostro peggiore nemico è lo scorbuto, ma se ci riuscirà di procurarci della carne fresca o del sangue, o qualche animale del mare, crostacei o qualche cos'altro e li mangeremo vivi, ci conserveremo in vita. Se poi potremo ammazzare qualche animale senza sacrificare troppe cartucce avremo raggiunto due scopi.

Ciò detto si misero in marcia sul ghiaccio spingendo il battello due da una parte e due dall'altra. Ad ogni passo la neve sprizzava d'intorno. Il ghiaccio era liscio, sdruciolevole, ricoperto da un leggero strato di neve fresca, per cui il battello, una volta messo in movimento, scivolò quasi come un paio di ski.

Due ore passarono e due ancora. Nessuno parlava, nessuno rompeva il morto silenzio del deserto di ghiaccio. E venne la sera dopo nove ore di faticoso lavoro; ma il sangue dell'orso doveva essere stato di prima qualità perché, soltanto adesso, essi dissero che un boccone di cena sarebbe stato gradito.

Johan Troms si fermò e diede gli ordini. Tirarono fuori la pentola, tagliarono il prosciutto d'orso, prepararono l'acqua, un po' d'orzo e qualche galletta.

Poi distesero sul ghiaccio due pelli crude di foca, vi sparsero sopra dei pezzetti di legno portati sul luogo dalle correnti, e sul fuoco, che veniva di tanto in tanto alimentato con lardo di foca, misero la pentola.

In un'ora il pranzo fu preparato e consumato e gli uomini furono sazi. Dopo di che furono stese sul battello le due pelli d'orso, e tutti e quattro vi si infilarono sotto. Le pelli erano state stese con tanta maestrìa, da formare come un involucro ermetico intorno ai quattro uomini che si misero a russare non appena sdraiati. Furono risvegliati da uno strepito assordante e, assonnati come erano, fu messa a dura prova la loro calma abituale in tutti i pericoli. Immediatamente risuonò il comando di Troms, che stava ancora lottando per uscire di sotto la pelle d'orso:

— Fuori tutti e sostenete il battello! Presto, due per parte.

Stava ancora pronunciando queste parole e già il battello era sollevato sul ghiaccio mobile che lo serrava ai fianchi e minacciava di schiacciarlo assieme ai quattro uomini.

* * *

Sivert il Grosso e Mikal Taraldsen erano montati di guardia per i primi. Non avevano niente da fare, e Sivert detestava di starsene disoccupato.

Il vento ora soffiava da Nord-Est.

— Senti Mikal — disse la voce di Sivert, che era salito in coperta con la sua pipa fumante in bocca — senti Mikal, molla la trinchettina, dobbiamo dare i fiocchi, faremo una corsa fino a Bellsund; ci procureremo così un po' di carne fresca e, al tempo stesso, vedremo se le la fiumana di ghiacci che scende da Storfjord e da Capo Sud ha l'intenzione di prenderci in trappola e di tenerci prigionieri.

L'ordine fu subito eseguito e la mattina dopo fu gettata l'ancora al largo di Axelöya nel Bellsund. Sivert e Mikal, che erano stati di guardia per 12 ore, svegliarono gli altri due e insieme fecero un pasto abbondante.

Sivert e Mikal andarono quindi a riposarsi, Knut Tobisen e Anders Severinsen sciolsero invece il battello e vogarono verso terra. Arrivati sopra un'altura, il fiociniere Anders, secondo la consuetudine, trasse il canocchiale ed esplorò ogni cosa, mare, monti, spiaggia e ghiaccio, guardando tutt'intorno e soffermandosi su qualche punto. Per lungo tempo il silenzio fu completo.

— Vedi qualche cosa Anders?

— No.

— Silenzio!

— Vedi qualche cosa?

— Zitto!

Dopo un momento:

— Vedi qualche cosa, Anders?

Anders ripose il canocchiale e si sedette: ben presto intorno ai due uomini la neve diventò nera di sputi di tabacco.

— Ho visto un branco di renne: circa 20 salgono il pendio dall'altra parte del fjord.

— Non hai visto altro?

— Sì: ci sono quattro trichechi sopra un lastrone di ghiaccio in mezzo al fjord.

— Per Dio, credi che riusciremo ad attaccarli?

— Ma! Lo sai anche tu che tutto dipende dal loro sesso. Se sono femmine è più facile, se sono maschi bisogna avvicinarsi tanto da ucciderli al primo colpo. Ma sai che la distanza non deve superare i 10 metri e per di più la pelle del collo deve essere ben tesa. Naturalmente, sai, che potremmo svegliare Mikal e il capitano, ma sono stanchi e poi quello là comincerebbe subito a bestemmiare e a darci degli idioti; d'altra parte se lasciamo stare le bestie, c'è pericolo che le veda anche lui, e allora sarebbe anche peggio.

— Per Satanasso! Neanche per sogno. Avanti Anders; ti metto alla prova. Fa vedere che vali quanto Johan Troms. Vieni.

E così fu stabilito. S'imbarcarono sul battello dipinto di bianco che, silenzioso come un'anitra, scivolò sul mare lucido e tranquillo, dirigendosi verso il luogo dove i trichechi giacevano in sonno sul ghiaccio. La distanza diventava sempre più breve, e dopo mezz'ora già si poteva vedere la massa oscura degli animali spiccare sullo sfondo bianco. Fino a questo punto i due uomini avevano semplicemente vogato, ma ora Anders disse:

— Adesso gira e comincia a sciare, ma dà prova di tutta la tua maestria, perché dobbiamo avvicinarci alle bestie quanto più ci è possibile, altrimenti non le pigliamo.

Guardò di nuovo attentamente col canocchiale: ormai la distanza era di soli 200 metri, ed era facile distinguere gli animali.

Dopo un poco disse: — Sono tre femmine ed un piccolo di tre anni. Dobbiamo cambiare direzione e avvicinarci alla sponda del ghiaccio. Gira.

L'acqua era quasi calma; dopo 15 minuti essi erano già arrivati a soli 10 metri dagli animali addormentati che con il loro enorme peso aumentavano l'immersione del lastrone di ghiaccio piuttosto piccolo. Due dei trichechi voltavano il dorso al battello, tra questi e quelli c'era un piccolo rialzo. Strisciando come un verme lungo il bordo del battello, Anders raggiunse il rialzo ed arrivò quasi a ridosso degli animali, a soli 3 metri di distanza. Anders poteva quasi toccarli; proprio allora uno degli animali alzò la testa: i denti enormi luccicarono al sole. Un colpo partì: la testa ricadde pesante come pietra, ma nello stesso istante gli altri tre alzarono il collo.

Il rumore di un colpo non spaventa mai gli animali, se non c'è qualche cosa d'altro che li metta in sospetto. Così fu anche questa volta. Le tre bestie si guardarono intorno, annusarono e soffiarono, ma più che altro fissarono il loro compagno morto, lo spinsero, gli diedero dei colpi con i denti, poi, visto che a nulla giovava, si rimisero a riposare. Un altro colpo partì, ma questa volta due sole furono le teste che si sollevarono perché, mentre le bestie si erano riadagiate sul ghiaccio, Anders aveva avuto dinanzi a sé un collo con la pelle ben distesa e lo aveva trapassato in quella posizione. Un indicibile tremito aveva scosso il grosso corpo, nel momento in cui la palla era entrata nel cervello.

Con una pallottola di piombo si può penetrare nel cervello dei trichechi soltanto quando il colpo viene sparato di dietro e la pelle del collo è molto tesa.

Questa volta però, qualche cosa doveva avere destato il sospetto dei due trichechi ancora vivi, perché essi si buttarono in mare. Anders si alzò e saltò nel battello, e, nel momento in cui i trichechi riapparvero a fior d'acqua egli si trovava già vicino a loro: la fiocina ne trafisse uno. Un minuto dopo anche l'ultimo tricheco fu trafitto.

Il cavo fu messo in forza e ben presto anche questi due animali furono catturati. Non rimaneva ormai altro che scuoiare le bestie e portare a bordo le pelli col lardo, lavoro che sarebbe stato assai faticoso per quattro uomini; ma Anders e Knut parevano essere sicuri di riuscirvi, perché, senza esitazione, rimorchiarono i due trichechi

fino alla sponda del lastrone, dove li lasciarono legati mentre scuoiavano quelli che giacevano sul ghiaccio.

I due trichechi che stavano in acqua furono spellati in questo modo: li tennero stretti fra il ghiaccio ed il battello e mentre uno di loro li teneva fermi, l'altro dava dei colpi e tagliava, così che il sangue ed il grasso liquido si sparsero lontano sul mare.

Compiuto il lavoro, si vide un battello faticosamente muoversi sul fjord; esso era tanto carico che solo la prora emergeva dall'acqua, Anders e Knut stavano seduti sopra due pelli di tricheco, le altre due pendevano, come uno strascico, a poppa. Dopo quattro ore di faticosa voga raggiunsero la « Haapet » dove Sivert e Mikal diedero il benvenuto ai compagni e offrirono loro una tazza di caffè fumante, burro di latte di renna, biscotti e zuppa di uccello. Durante il pasto fu discussa la caccia alle renne, che fu affidata a Sivert e Mikal.

* * *

I quattro uomini conoscevano bene la compressione dei ghiacci e pure era terrificante trovarsi in mezzo ad essi quando s'infrangevano contro la terra e, per chilometri e chilometri erano spinti blocco contro blocco. La compressione era tale che avrebbe schiacciato anche un'imbarcazione molto più grossa, con la stessa facilità con cui un maglio schiaccia una scatola di fiammiferi. Masse enormi venivano sollevate in aria e ricadevano frantumandosi, così ché il ghiaccio schizzava intorno con fracasso assordante, con un frastuono d'uragano. Spesso anche il battello ed i quattro uomini venivano scagliati in alto e dalla pressione dell'aria portati molte braccia in direzione contraria. Solo la vigile perizia di Johan Troms poteva evitare i blocchi di ghiaccio che ricadevano.

Ad un dato momento un lastrone enorme si spaccò proprio sotto il battello, mentre nello stesso istante un altro, che scendeva dall'alto, minacciava di seppellirlo. La rude voce di Johan comandò:

— Non badate al ghiaccio sotto di voi, ma cercate di salire su quello che precipita dall'alto, perché se cade bene, ci trasporterà via con sé nella sua corsa.

Ma non aveva ancora finito di dare l'ordine e già il battello era spinto dentro una spaccatura. E fortuna fu, perché anche il lastrone che veniva di sotto, s'incastrò entro la medesima spaccatura sollevando uomini e battello, mentre nello stesso tempo il colosso che veniva dall'alto precipitò proprio in quella direzione che Troms aveva previsto. Il battello e gli uomini si trovarono così a circa 20 piedi sul livello del mare.

Guardarono verso terra.

Allora Beisaren cadde in ginocchio, movendo le labbra: teneva le mani giunte come se pregasse.

Una poderosa pedata di Johan Troms lo fece ruzzolare; sarebbe certamente scomparso nella spaccatura se il ferreo pugno di Troms non l'avesse afferrato per il braccio. Johan lo tenne sollevato in aria un paio di minuti mentre: — Prega quando hai tempo — gli disse — vigliacco! — Poi lo rimise giù, ma poco mancò che quei pochi momenti costassero loro la vita, perché i lastroni di ghiaccio li serravano da ogni parte.

Le ore passavano. I loro nervi erano tesi. Il coraggio, la esperienza e la sicurezza di Johan Troms li salvò di volta in volta. Il battello che apparentemente era sepolto sotto tonnellate di ghiaccio, a momenti scompariva, poi lo si vedeva ricomparire attraverso una spaccatura tra due lastroni, oppure in cima a qualche blocco enorme.

Lottarono così tutto il pomeriggio fino alle sette. Allora s'udirono queste parole di Johan Troms: — Guardate, ora l'ira sembra calmarsi, per fortuna tutto ritorna tranquillo.

Per la prima volta, durante questo tempo, Johan guardò i suoi compagni: quando il suo sguardo si posò su Berner, disse: — Ti sei fatto male? — Poiché vide Berner ginocchioni, senza una scarpa. Questi s'era infatti slogata la caviglia del piede destro, e il piede era diventato così gonfio ed infiammato da sembrare quasi una zampa di foca e la pianta si era rivoltata in sù. Johan si pose in ginocchio, con la mano sinistra afferrò la caviglia di Berner, e con la destra la pianta del piede, poi chinò la schiena, spinse la pianta all'ingiù e rimise a posto i tendini. Johan aveva usato buona parte della sua forza: si vedeva che aveva fatto un grande sforzo.

Durante la notte continuarono a marciare verso terra.

Berner camminava sopra un piede di legno che gli era stato legato alla coscia e che gli permetteva di non appoggiarsi sulla pianta del piede ammalato.

Dopo 12 ore di cammino arrivarono alla spiaggia dove, come in molti altri luoghi dello Spitzberg, si trovavano dei pezzi di legno portati dalle correnti.

Accesero il fuoco e prepararono la carne d'orso ed il caffé. Dopo avere fatto il solito pasto, capovolsero il battello, le pelli d'orso servirono da coperte ed i quattro stanchi cacciatori polari si addormentarono. Essi dormivano; ma se qualcuno fosse stato ad ascoltare avrebbe sentito Berner gemere e lamentarsi ogni volta che, nel sonno, muoveva il piede ammalato.

Dopo un sonno sano e riposante di dodici ore, Johan comandò:
— Alzatevi e usciamo!

Mangiarono, bevettero il caffé e poi si domandarono:

— Ed ora che cosa facciamo e dove andiamo?

Nessuno parlava; un penoso silenzio pesava sui quattro uomini, tuttavia essi mostrarono di saper bene ciò che dovevano fare, perché drizzarono sulla prua il battello. Allora Johan disse:

— Voglio salire su quell'altura per vedere dove si trova la capanna. Intanto preparatevi per la nuova avanzata.

Johan prese il fucile, il canocchiale e lasciò i suoi compagni. Durante una mezz'ora di svelta marcia camminò sopra una palude ghiacciata, poi cominciò ad arrampicarsi su un ghiaione. S'arrampicava e pensava. Il ghiaione era ripido e di quando in quando egli doveva cercare di evitare il ghiaccio ch'era lucido e sdrucciolevole. Parlava ad alta voce mentre il suo volto s'oscurava.

— Che cosa posso fare, Dio mio, per quei tre uomini durante l'inverno? Dove troverò vestiti, scarpe, cibo? E quel dannato piede di Berner... Egli è quasi diventato storpio. No, non ci posso nemmeno pensare. Quale maledetto destino è il mio che sempre mi mette nelle situazioni più difficili? Sono sicuro che tutti gli altri cacciatori polari a quest'ora si trovano a Tromsö con i loro cari e se la godono... Ed io invece... Signor Iddio io spero che tu sia lassù, e che non mi spinga a commettere una mala azione verso i miei compagni, o verso me stesso, ed i miei cari che hanno fiducia in me.

Al pensiero della moglie si sedette abbattuto: si rammentò di non aver avuto il tempo di rivolgere, prima d'ora, un solo pensiero alla moglie e al bambino.

E la « Haapet », Dio mio? Chissà se Sivert il Grosso ha già lasciato lo Spitzberg? Se così fosse, almeno Maria potrebbe avere un po' di denaro durante l'inverno. Ma se anche la « Haapet » fosse stata imprigionata dai ghiacci, se il capitano avesse aspettato troppo nella speranza di poter salvare il battello?... Egli conosceva il suo capitano e sapeva che non si sarebbe dato per vinto tanto presto. Si alzò con uno sforzo. Aveva di nuovo la sua aria risoluta e un'espressione di sfida gli s'era dipinta sul volto. Mentre si rimetteva in marcia, disse:

— Al diavolo tutto! Andiamo avanti: in qualche modo finirà.

Arrivato in cima all'altura, vide la capanna sopra un colle, a circa 5 chilometri più a Nord.

La capanna gli fece venire in mente il mondo lontano: era come se avesse visto qualcuno di caro, del suo paese; si voltò con un sorriso e scese verso il battello, dove riferì ai suoi compagni che la capanna si trovava dietro la prossima altura.

D'ora in poi non potevano più servirsi del battello, perché non c'erano più specchi d'acqua libera: furono quindi costretti ad abbandonarlo. Lo spinsero a terra, lo vuotarono e lo riempirono di pietre per impedire che la tempesta lo portasse via. Fatto questo, ciascuno si caricò di quanto poteva portare e partirono.

La mattina dopo arrivarono alla capanna, la quale non era davvero una gran cosa, tuttavia era una casa, e questo bastava. Intanto avevano quella in mancanza di meglio. Cosa importantissima: c'era una stufa. Tutti e quattro le si avvicinarono, la toccarono, l'abbracciarono, l'accarezzarono tanto che i pezzi di ruggine caddero intorno. Dopo un quarto d' ora il fuoco era già acceso. Figurarsi! Essere in una casa, sotto un tetto e al caldo... Veramente molto caldo non faceva dentro quella stanza, perché i vetri erano rotti e parte di una finestra era stata sfondata dagli orsi, naturalmente; e, attraverso il soffitto, si poteva vedere la luna. Ma tutte queste erano inezie. In un cantuccio stavano due sacchi di farina, certamente vecchi di parecchi anni, e mezzo sacco d'orzo e caffé. Ah! qui c'era vita e speranza?

* * *

Sivert Olsen e Mikal vogarono fino alla spiaggia. Avendo avuto, prima di lasciare la « Haapet », un'indicazione precisa del posto dove si trovavano le renne, presero subito la direzione giusta. Dopo due ore di marcia attraverso ghiaioni e ghiacciai videro le renne che pascolavano ai piedi di un'altura. La direzione del vento era tale che, per avvicinarsi alle renne, dovettero fare un lungo giro, ma Sivert il Grosso era pratico di caccia; in fatti, già dopo un paio d'ore si poteva vedere la canna di un fucile posarsi prudentemente sopra una grossa pietra, dietro la quale apparve un braccio e metà del viso di Sivert.

Un colpo partì e una renna femmina cadde: un altro colpo e un maschio cadde. Le renne cominciarono a muoversi, a correre intorno alle loro compagne morte, ma, mentre correvano cadevano, una dietro l'altra e, quando la quarantesima cadde, le superstiti si arrestarono pietrificate. Le loro narici si muovevano, gli occhi diventavano grandi, profondi, spaventati. Le bestie rimasero immobili, incerte e tremanti. Di nuovo ne cadde una e poi ancora un' altra. Sivert il Grosso era tutto avvolto in una nebbia di fumo, le bestie se ne accorsero e, marciando lentamente, si diressero verso di lui. Il branco di renne era composto di 100 bestie, ma, poiché 45 erano state uccise, Sivert si alzò in piedi sulla pietra che fino allora l'aveva protetto e, davanti agli animali meravigliati, che stavano a soli 20 passi da lui, si levò il berretto e disse: « Grazie mille, amiche mie, ma per il mo-

mento ne abbiamo abbastanza ». Non si sa bene se le renne abbiano potuto sentire tutto il discorsetto, perché, già alle prime parole di Sivert, scapparono via di galoppo.

Le bestie furono sventrate e l' interiora buttate via. Sivert il Grosso scelse per sè il maschio più grande, tirò fuori le corde che sogliono adoperare i cacciatori di renne e legò la bestia in quel modo che solo sa fare chi è pratico di questo lavoro. Poi si buttò a terra supino, in modo da avere la renna proprio sotto le spalle, si gettò sopra ognuna delle due spalle una corda, poi la fece passare sotto le braccia in maniera da potere, sempre continuando a giacere sulla schiena, legare fortemente la renna al suo corpo. Per alzarsi in piedi da quella posizione, un uomo di forza ordinaria, prima si volta sul ventre, poi si mette ginocchioni e infine si drizza aiutandosi con le mani; ma tutto questo non fu necessario per Sivert il Grosso, il quale, senza il minimo sforzo, si mise prima a sedere, e poi si alzò.

Il cammino che conduceva al battello passava attraverso ghiaioni e paludi. Per risparmiare tempo bisognava attraversare una di queste, la quale però era talmente fangosa che, quando Sivert arrivò con la sua renna, affondò fino alla caviglia. La palude non era larga più di cento metri, eppure quando Sivert il Grosso l'ebbe passata, il sudore gocciolava giù dal suo forte viso, perché era stata una cosa oltremodo faticosa alzare i piedi ad ogni passo. Mikal che aveva seguìto le tracce di Sivert, a due terzi della palude si fermò soffiando, stanco morto, cercando con ogni sforzo di strappare i piedi dal fango che li teneva invischiati. Sivert il Grosso si voltò, sentendo le grida di aiuto, si tolse la renna dalle spalle e ritornò indietro. Gridava e bestemmiava. « Chiudi il grugno, imbecille, che ora vengo ». Arrivato presso Mikal, lo prese per la vita, lo alzò insieme alla renna, e, con una forza da gigante, se li mise tutte e due sulle spalle e passò la palude.

In 48 ore tutti gli animali furono portati a bordo e stivati. Finito questo lavoro. Sivert, domandò ai suoi uomini se volessero continuare la caccia alle renne oppure uscire dal Fiord del Ghiaccio. Tutti furono d'accordo che la cosa migliore, se la fiumana di ghiaccio lo permetteva, era quella di andare verso nord a cercare il battello con Johan Troms ed i tre uomini.

L' àncora fu salpata e, poiché il vento era favorevole, la « Haapet » scivolò fuori dal Fiord del Ghiaccio. Costeggiò Daumandsoren, passò lo stretto di Forland e la mattina seguente s'era già lasciato dietro la terra e le isole.

Sivert saliva continuamente sulla coffa per ispezionare il ghiaccio. Il tempo era chiaro e Sivert vide la fiumana di ghiaccio rispec-

chiarsi nell'aria, calcolò che essa doveva trovarsi ad una distanza di circa 12-14 miglia dalla costa. Guardando dalla coffa aveva una piena prospettiva su tutto l'orizzonte; d'un tratto gridò, e la sua voce risuonò nell'aria:

— Ammaina!... Di più... Ancora di più... Così, che rotta fai?

— Ovest, sud-ovest.

— Governa così.

Dicendo queste parole scese dalla coffa e venne sul ponte. Il vento rinfrescava dal Nord.

— Sentite — egli disse — dalla qualità del ghiaccio vedo che è giunto il momento di cercare di uscire di qua, e di andarcene a casa. Non c'è tempo da perdere, se non vogliamo che la fiumana ci chiuda da sud, da ovest e da nord. Mikal, molla le vele e continua a governare così. Tra poche ore il ghiaccio ci raggiungerà e poi vedremo! Che Dio protegga Troms e gli altri tre: adesso dobbiamo abbandonarli ».

Camminava a grandi passi sul cassero sovrastante alla cabina. Nessuno parlava. Sivert il Grosso si fermò, guardò il cielo, sputò degli enormi schizzi di tabacco davanti a sè, cosa che dimostrava di che umore fosse, perché di solito sputava fuori bordo. Poi si sedette sulle bitte e guardò sul ponte, si alzò di nuovo e disse:

— Il diavolo deve mettere la sua coda dapertutto.. Che l'inferno mi pigli, s'è mai sentito una cosa più schifosa di questa? Perdere un battello e quattro uomini... Il battello... che il diavolo se lo porti, ma gli uomini... E quel maledetto Beisaren con sei o sette bambini e la moglie... E anche quell' altro Baldsnes deve averne un mucchio. Come mai finirà tutto ciò? Che mi venga un accidente se non è vero che avrei voglia di rimanere qui anch'io... Dio santo, che vita!... Lavorare come un cane, soffrire come un cane e perdere per giunta la battaglia! Ma se arrivo a Tromsö... Bambini e mogli avranno da mangiare finché Sivert il Grosso potrà muovere un braccio.

* * *

Quattro lunghe settimane erano passate per Johan Troms ed i quattro compagni: decembre era arrivato e la fredda e pesante mano dell'inverno polare cercava di spezzare i quattro uomini. Essi seguivano il triste passaggio di ogni ora, sentivano che le magre dita gelate della morte cercavano di spremere la vita dai loro corpi. La luce del cielo era sparita, non c'era più segno di giorno.

L'uno sfuggiva ormai la compagnia dell'altro, e questa era la cosa più pesante che avevano da sopportare; non parlavano più, camminavano come se fossero sordomuti. Quando infuriava la tempesta di

neve, e cielo e terra erano sconvolti, se ne stavano taciturni dentro casa. Tutti soffrivano; sapevano e sentivano che questo silenzio doveva essere il principio di qualche malattia: scorbuto, pazzia o qualche altro malanno, col quale l'infernale inverno cercava di atterrarli. Erano perfettamente consapevoli che tutto questo dipendeva principalmente dal cibo col quale erano costretti a nutrirsi.

Di tutti e quattro Johan Troms era quello che soffriva di più; egli sentiva la sua responsabilità di fronte agli altri, e lo tormentava il pensiero che i suoi compagni dovessero morire, perché gli sarebbe sembrato di averli uccisi con le sue mani. Guardava i suoi compagni e vedeva che il colorito del loro volto era giallo.

E quel satanico silenzio! Era una cosa da non potersi sopportare. Quando brillava l'aurora boreale e migliaia di stelle scintillavano in cielo e l'aria era limpida, serena e pura, uscivano tutti e quattro ma, appena fuori dalla porta di casa, ognuno prendeva una direzione diversa.

Una notte Johan uscì e s'avviò verso la pianura; poi, nel ritorno fece un giro, così che, essendo uscito dalla parte di Ovest, rientrò dalla parte di Est. Avvicinatosi ad un mucchio di pietre che si trovava ad Est della capanna, si fermò perché gli parve di sentire un rumore. Si fermò e stette in ascolto. Sì, il rumore si faceva sentire un'altra volta ancora; veniva dal mucchio di pietre. Forse erano volpi: s'avvicinò alle pietre. Il suono arrivava di quando in quando: no, non si trattava di volpi.

...Andò innanzi, capì che qualche cosa stava per accadere. Dietro le pietre giaceva Jens Baldsnes. Johan lo aiutò ad alzarsi: « Sei ammalato? ».

Jens non rispose. Johan e Jens si guardarono. Jens era un uomo grande, muscoloso, e Johan aveva dovuto fare un grande sforzo per rialzarlo.

Tutti e due si misero a sedere. Piombò fra loro un silenzio sepolcrale. Alla fine Jens disse:

— Johan... Io non sono ammalato... No, non sono ammalato... Ma presto morirò... No, caro mio, non interrompermi, non ti spaventare. Non immaginarti che io sia disperato, anzi, è tutto il contrario; ma credimi se ti dico che la mia ora è venuta. Non solo sento la morte, ma so che essa mi ha già afferrato e che presto tutto sarà finito. Puoi esserne sicuro: io non vedrò mai più Tromsö... Non interrompermi, ascolta. Siamo quasi arrivati a Natale... Seppelliscimi in modo che io non serva di pasto alle volpi e agli orsi. Johan, d'una cosa ancora ti prego, durante il tempo che ancora mi rimane, nascondiamo ai nostri compagni come stanno le cose. Tu sai che Berner

Jorgensen, ha a Tromsö, moglie e sei figli, ed in questo momento egli non è molto forte... Io mi dispererei, per quella povera Kristine, se non dovesse più rivedere Beisaren. Quanto a Karl Kristiansen ricordati che egli ha nelle vene qualche goccia di sangue lappone: perciò, quando io non ci sarò più, tienlo d'occhio; fino ad ora l'ho tenuto d'occhio io.

Johan l'ascoltava pietrificato. Diventava bianco e rosso, i suoi pensieri andavano e venivano con tale violenza che avendo cercato diverse volte di parlare, non gli riuscì che di mettere dei suoni disarticolati. Alla fine s'arrabbiò, tanto s'infuriò che, se nello stesso momento Jens non si fosse alzato, Johan gli si sarebbe buttato addosso, gli avrebbe dato dei calci, l'avrebbe battuto. Invece guardò il viso pallido del compagno e disse, alzandosi: — Jens, ascoltami, e fa attenzione alle mie parole. Credo che tu sia ammalato, anzi so che lo sei, ma non avrei mai creduto che tu fossi un tale vile, miserabile rettile da lasciarti piegare, avvilire così. Le tue parole dimostrano che hai perduto quel maschio coraggio che ogni uomo deve avere, che è necessario avere per essere veramente uomo...

Non poté dire di più perché le grosse e pesanti mani di Jens si poggiarono sopra le spalle di Troms, con tale forza che Johan cadde in ginocchio. Jens strinse Johan e disse guardandolo negli occhi:

— Ricordati che tu parli ad un uomo che sta guardando la morte in faccia e che, tanto tu, quanto gli altri dovete rispettare. Non capisci che io ti parlo di quello che mi riguarda non per lagnarmi, ma perché tu, che sei il nostro capo, possa sapere quello che aspetta te, me e gli altri? Lo capisci? Capisci, Johan, che tu hai da fare con un uomo... Un uomo come te... Un uomo forte ed onesto come te... Rispondimi... Rispondimi... Lo capisci?

— Sì Jens... Lo capisco e so chi tu sei... Perdona le mie parole Jens.

Allora Jens lo lasciò, le sue mani ricaddero pesantemente ed egli stesso si abbandonò sulla neve sospirando. Sembravano due figure senza vita. Il silenzio durò qualche minuto. Johan alfine si tolse il guanto di lana e con la mano nuda prese della neve e si chinò a lavare il viso di Jens. Jens si drizzò in tutta la sua altezza, porse la mano a Johan che la prese e la strinse.

— Adesso torniamo a casa! — era Jens che parlava. — Johan, cerca però di non dimenticare questi momenti, ma tienli chiusi dentro di te; a casa ci consiglieremo sul da farsi.

Jens aveva fatto uno strano cambiamento, prima d'ora s'era sempre dimostrato sottomesso, aveva lasciato a Troms il comando e la decisione su ogni cosa e mai, né a bordo della « Haapet » né sul

battello, era accaduto ad Jens di prendere un contegno tanto risoluto ed imperioso. Più s'avvicinavano a casa e più la meraviglia di Johan cresceva, poiché Jens era diventato un altro uomo. Egli faceva dei piani per l'avvenire, proponeva ordini e regole di vita con i quali Johan avrebbe potuto assicurare ai suoi compagni qualche possibilità di arrivare a passare l'inverno, malgrado tutte le difficoltà; ammoniva Johan di essere molto vigile e di guardare sempre attentamente il ghiaccio per vedere se fosse possibile catturare qualche foca e bere così il sangue fresco, cosa di capitale importanza per impedire lo scorbuto, in una regione così desolata, priva di ogni altro mezzo.

Ritornati a casa, videro che Karl e Berner erano intenti a cucire dei vestiti di pelle di renna con tredici vecchie pelli che avevano trovato dentro la capanna. Avevano anche trovato degli arnesi da lavoro e, come prima abbiamo detto, un po' di viveri. Con le pelli di renna avevano già fatto qualche indumento, dei cappotti che arrivavano quasi fino ai piedi e delle scarpe allacciate sulle gambe che tenevano caldo anche durante il freddo più intenso. I vestiti e le scarpe non erano molto eleganti, ma lassù l'eleganza non aveva importanza alcuna.

Finora s'erano nutriti di carne congelata, che veniva sgelata e bollita, carne d'orso o di foca, ma la loro provvista era stata ormai tanto a lungo gelata che aveva perduto buona parte del suo nutrimento. La farina in qualunque maniera la preparassero aveva sempre un sapore di muffa: era veramente un po' difficile chiamare farina quella materia verde che avevano trovato nella capanna, eppure erano costretti ad adoperarla sempre.

I quattro uomini cominciavano a risentire l'effetto della cattiva nutrizione, essi si rendevano perfettamente conto che questa cattiva nutrizione stava distruggendo le loro forze... Lo sentivano vieppiù di giorno in giorno ed ormai non parlavano che del modo di poter uccidere una renna, giacché non avevano ancora visto né un orso, né una foca.

* * *

Il tempo era stato pessimo. Se qualcuno apriva la porta, cosa inevitabile talvolta, la soglia si riempiva di neve che si spingeva dentro con tempestosa violenza. Ciò malgrado, ogni giorno uno di loro usciva per vedere se ci fosse qualche animale da uccidere. Talvolta s'erano spinti persino in cima ad un colle che si trova in fondo alla Baia di Mossel, donde alla incerta luce dell'aurora boreale, arrivavano a vedere non solo la terra circostante, ma anche il Graahuk, dall'altra parte della Baia di Widje.

Non avevano più caffè, non avevano più burro, avevano ancora un po' di the che preparavano ogni giorno, ma quell'orribile gusto di muffa rovinava ogni cosa. Il tabacco era finito da molto tempo.

Durante il pranzo disse Troms:

— Sentite ragazzi, avete mai pensato quanto siamo disgraziati? Sapete spiegarmi perché mai non abbiamo visto un solo orso, durante tutto questo tempo, né una renna che pure si trovano dappertutto in questa maledetta terra? Niente, assolutamente niente. Così non possiamo più andare avanti, è cosa al di là delle forze umane, non è ancora nato l'uomo che, a lungo andare, possa vivere con quello che abbiamo. Dobbiamo ad ogni costo procurarci carne fresca... La sola carne fresca che abbiamo mangiato è stata quella delle quattro volpi che abbiamo ucciso tempo fa, ma la carne di volpe non dà forza ed io, per esempio, dopo aver finito di mangiare avevo ancora fame. Queste tre paia di ski sono la nostra unica salvezza. Voi sapete che, col tempo che fa, la neve è tanto molle, che la renna e l'orso ben difficilmente possono correre più degli ski. Ma chissà se avremo la forza di spingerci tanto lontano da trovare selvaggina! Io sono deciso ad andare e vorrei sapere se uno di voi vuole venire con me: però non dovete dimenticare che questa potrebbe essere la nostra ultima corsa sugli ski. Berner ha ancora male al piede e quindi non può venire. Rimanete voi Jens e Karl, ma siccome sarei contento che Jens restasse a casa, vorrei sapere se tu Karl vuoi venire con me. Il rischio è su per giù eguale per quelli che rimangono e per quelli che se ne vanno. Tu Karl sei un abile skiatore. Vuoi venire con me o no?

Karl rifletté un poco — in lui il sangue mongolo era sempre in lotta con quello norvegese — ma, alla fine, quest'ultimo vinse ed egli rispose decisamente:

— Sì vengo con te.

Così la cosa fu stabilita.

Jens Baldsnes uscì, rivolse lo sguardo al cielo, stette a lungo immobile, poi si voltò verso casa e disse:

— Tutto sta nelle mani di Dio. Johan ha capito che sono spacciato, se no mi avrebbe preso con sé.

LARS HANSEN.

ARCHITETTURA, TEATRO
E MOSTRA DELL'OTTOCENTO A VENEZIA

La sedicesima biennale d'arte a Venezia, sotto l'intelligente direzione di Antonio Maraini, guidato dalla nobile ispirazione del Conte Orsi, podestà di Venezia e presidente del Consiglio Direttivo, e aiutato con cordiale unanimità di intenti dal Consiglio Direttivo tutto quanto, pur composto di elementi diversi, si è quest'anno nettamente differenziata da tutte le precedenti Biennali veneziane.

Due ordini di scettici vi erano da combattere: da una parte gli ultra-conservatori, eterni laudatori del tempo che fu, eternamente convinti che solo nel passato è il vero, il buono e il bello; dalla parte opposta, i rivoluzionari idealisti ultra-intransigenti, convinti che una tradizione mai possa rinnovarsi e ringiovanire.

Chi scrive fu dei pochi ottimisti pieni di fede. Prima di lasciar cadere una istituzione — qualunque essa sia, già nota e non priva di precedenti benemerenze, con un pubblico proprio, largo e fedele, se non tutto coltissimo — ogni tentativo dev'essere fatto per migliorarla ed evitare possibilmente di distruggerla. Dal grande al piccolo questo insegnamento fondamentale — così tipicamente italiano — ci fu ribadito nella testa dalla rivoluzione fascista. Altri popoli più astrattamente logici o per la loro asiatica natura più nichilisti, amano fare il deserto innanzi di costruire: ingombrano cioè il terreno dove avrebbero da affondare le fondamenta del futuro edificio di un cumulo di rottami e preparano il millennio avvenire con il presente disastro. Gli inglesi, come i romani antichi e gli italiani d'oggi, popoli realisti e tendenti al concreto, migliorano le vecchie case invece di abbatterle. Non si sa mai con la distruzione dove si vada a finire — o piuttosto e sopratutto — quando si potrà ricominciare.

Di questi progetti di mirabolanti edifici ne abbiamo sotto gli occhi — proprio ora — molto edificanti e poco costruttivi esempi.

Meglio che il costume prevalga con suoi vivi ed elastici adattamenti sulle rigidità teoriche e le foggi gradualmente per evoluzione rivoluzionaria a nuovi usi. Da un giorno all'altro ci si accorge che

la casa non è più quella di prima, tanto più bella, più maestosa e comoda e sopratutto adatta ai bisogni nuovi di una famiglia cresciuta di numero, di importanza e di qualità sociali intellettuali e materiali, ma nel frattempo si è continuato ad abitarvi senza troppa scomodità, anzi piacevolmente.

I fatti hanno dato ragione agli ottimisti, anche perché gli ottimisti hanno lavorato con fiduciosa lena per uniformare i fatti alle proprie speranze.

* * *

Anche materialmente l'esposizione è rinnovata nell'aspetto esteriore.

Uguale rimane — ahimé! — la facciata, buffo composito e ibrida contaminazione di stili che non fur mai. Ma qualcosa bisogna pur lasciar da compiere ai posteri; cioè, nel caso nostro, al consiglio direttivo della futura Biennale del 1930. È un bel còmpito e speriamo che sarà adempiuto gloriosamente; frattanto, alcuni dei migliori architetti nostri già furono chiamati a dare la loro opera per la decorazione interna delle sale.

Gio. Ponti di Milano al vestiboletto rotondo, appesantito altra volta da decorazioni e ornamenti varii, dette linea di adorna e schietta semplicità. Il mondo è divertente anche perché tutti credono di poter sentenziare su tutto: specialmente gli ignoranti; o, che è peggio, gli orecchianti. Taluno accusa il Ponti di trarre la sua ispirazione da elementi d'arte straniera. Nulla di male se così fosse. La nostra grande arte sempre si nutrì di elementi disparati; il talento degli individui e il genio della stirpe, fatalmente, e, direi quasi, fisiologicamente, fusero al loro fuoco i metalli di varia origine, in lega unica e salda. Senza farlo apposta, le creature nate da questa tradizione, sotto diversi aspetti e diverse forme ne esprimono fedelmente i caratteri essenziali, come nelle famiglie ogni individuo è se stesso, e, insieme, anche i proprii antenati; non importa se ha imparato lingue straniere e se è vissuto qualche tempo all'estero.

In realtà però l'opera del Ponti si richiama ai caratteri neoclassici del '700 e del primo '800 e specialmente ai neoclassici di provincia; caso mai, a voler esser severi, si potrebbe rimproverargli un certo provincialismo lombardo, talvolta troppo minuzioso, mentre altri del suo gruppo lo interpretano con più moderna larghezza.

Altre nazioni sovrappongono gli ornamenti; la decorazione italiana, classicamente e tradizionalmente, rampolla dall' architettura stessa. Calce, malta, intonaco colorato od ornato; lo stucco e, nelle opere di maggior pregio, la pittura a buon fresco, fioriscono così su

mura e pareti, dall'interno verso l'esterno; mentre il rivestimento di carta, di tela o broccato è sempre opera di tappezziere salottaio, non di architetto.

Il grande salone delle feste, convertito da Marcello Piacentini in mostra dell'arte del teatro, è corollario ed esempio bellissimo di tali semplici verità. Cito le sobrie parole del catalogo:

« Dalla necessità di inserire le aperture destinate ai piccoli palcoscenici nel corpo delle pareti, l'artista ha tratto motivo per creare in un'alterna successione di superfici curve e piane, un insieme architettonico di puro e nudo volume ».

* * *

È da tutti oramai conosciuta l'importanza che nella rinnovazione del teatro moderno spetta alla rinnovazione dell' allestimento scenico.

Non che si pretenda aumentarne l'importanza. Il movimento moderno è reazione ai cosidetti progressi tecnici della scenografia meccanica. Guai ai padroni che si rendono schiavi dei loro servi! I progressi scientifici e meccanici del nostro tempo sono progressi in quanto ci permettono di affrancarsi dalla materia. Guai se lo spirito si asservisce ad essi come avvenne con il realismo ed il materialismo negli ultimi decenni dell' '800. Sulla scena realismo e materialismo imperversarono abolendo la pittura come cornice scenografica e ricorrendo alla cruda realtà dell'oggetto.

I cari fondali dipinti, fantasiosi e favorevoli al sogno, sopravvivono solo nei teatrini di marionette ai quali anelano i bimbi poveri nelle vetrine polverose dei fondaci di sobborgo.

Lì ancora è la quinta, invenzione che fu geniale, e permetteva all'attore di apparire e sparire sulla scena con piena libertà di atteggiamenti estetici di fronte al pubblico, prescindendo dalla logica obbligatoria e formale degli accessorii.

Lontani i tempi che sino Shakespeare poteva intrecciare sue ghirlande e carole di verità umana e fiabesca sopra quattro assi quasi nude, quando a mettere in moto la imaginazione degli spettatori bastavano poche schematiche indicazioni di pittura completate dal cartellino: « bosco », « sala del castello », « spiaggia », « terrazza ».

E al resto dell'evocazione magica pensava con la sua creatrice parola il poeta.

Gordon Craig inglese, forse primo meditò questi interrogativi e nei suoi libri volle risolvere la dissonanza di stile fra le verità del teatro e le realtà della scena. Ogni arte ha le sue limitazioni;

soltanto rispettandole essa può aspirare alla grandezza. Non tutte sono arbitrarie le convenzioni che regolano l'artificio della vita a tre sole pareti. Come il gesto dell' attore anche l'opera del decoratore deve esprimere visibilmente le suggestioni di verità non realistica, anzi artistica e sintetica, di ogni tragedia commedia o melodramma lirico, in equilibrio tra simbolo e realtà.

Di questa speciale architettura decorativa che si svolge sul palcoscenico si trovano nel salone del Piacentini alcuni importanti esempi. Non tutti gli esempi, ahimé! che la commissione iniziatrice e ordinatrice della Mostra, presieduta da chi scrive queste righe, avrebbe desiderato di proporre al pubblico, per ammaestramento ed edificazione. Tra gli espositori mancano anzitutto Gordon Craig stesso eppoi Adolfo Appia: la malattia la quale poi lo condusse al sepolcro, sino da un anno fa gli impedì di accettare l'invito rivoltogli dall'Esposizione di Venezia.

All'appello mancano pure, e non per colpa della commissione, artisti come Max Reinhardt, Jacques Copean e la signora Beryl-Tumiati che sul teatro italiano portò per prima l'alacre freschezza di nuove interpretazioni tecniche e pittoriche.

Pure il Teatro della Scala che ha tanta parte nella vita artistica italiana è assente. Declinò l'invito.

Ma parliamo dei presenti: A. G. Bragaglia del Teatro degli Indipendenti al quale, come pure al gruppo dei futuristi, il comitato volle assegnare una sala, per riconoscimento del contributo portato allo svolgimento della plastica teatrale in Italia.

Poi il Teatro dei Piccoli, molto ben rappresentato con gli allestimenti di Bruno Angoletta; e Gigi Chessa del Teatro dell'Arte di Torino; poi Umberto Brunelleschi, Guido Salvini, Mario Pompei e qualche altro italiano.

Degli stranieri nominiamo innanzi tutto Oscar Strnad e Traugott Müller.

* * *

Altri saggi interessanti di allestimenti decorativi sono quelli dell'architetto Del Giudice: una terrazza con caffè, fresca e modernamente graziosa. Il Del Giudice, veneziano, sa temperare la rigidezza dei principii statici moderni con l'eleganza di ben sagomate venete curve. Talvolta corre pericolo di cadere nel molle o nel frivolo; non in questo caffè dove ha saputo mantenersi in una linea di piacevole e sobrio equilibrio. Il banco del bar sopratutto, con le anfore da liquore appositamente soffiate nelle vetrerie muranesi di Venini, è una gioia di colori e forme preziose.

Le due vetrate a colori di Tomaso Buzzi e di Achille Funi, la vertiginosa *Stracittà* del primo e il solido ben piantato *Strapaese* del secondo, dominato dai segni dello zodiaco e ispirato a una stilizzazione moderna e vera senza realismo; queste due vetrate adornano l'ambiente architettonico di Pietro Chiesa e quelli adiacenti di Duilio Torres e di Gustavo Pulitzer di Trieste. Da un pezzo del resto l'opera di Gustavo Pulitzer appare come una fra le più interessanti e veramente originali affermazioni di buon gusto moderno alle rare persone capaci di comprendere il significato di tali abusati termini: « buon gusto moderno ». I suoi mobili sono fra i pochi a saper compendiare in linee di solida e comoda amabilità i bisogni materiali ed estetici del nostro tempo.

* * *

Larga parte dell'esposizione è data alla mostra della pittura italiana dell'Ottocento; forse anche troppo larga parte. Poiché bisognava scegliere meglio sarebbe stato decidersi addirittura per il carattere estetico e non storico della mostra. Così come essa è ora è più culturale — i tedeschi direbbero *kulturhistorisch* — ovverosia didattica e pedagogica che non sia francamente estetica. Alcuni autori andavano francamente e coraggiosamente eliminati; altri rappresentati invece con interi gruppi di opere. Bisognava assumersi una maggior responsabilità di scelta gerarchica. So bene che in tali giudizi si può venir sempre tacciati di soggettivismo, ma dato che non esiste ancora la bilancia automatica per l'imparzialità oggettiva e meccanica in materia di giudizi artistici, la dignità di noi critici consiste proprio nel rischiare la bella avventura del giudizio soggettivo. Se no, tanto vale catalogare gli schedari delle opere di archeologia o di pittura cinquecentesca invece di maneggiare la materia viva, molle e ancora in formazione, dell'arte moderna. Qui si pare la nostra nobiltà: scegliere e giudicare là dove il vaglio dei secoli e delle generazioni non ancora ha creato sicuri precedenti per il giudizio e per la scelta. C'è la stessa differenza che corre tra scalare il Karacorum e andare in ferrovia sulla Jungfrau. Il panorama forse è più bello dalla stazione di Jungfrau-vetta; certo vi si arriva più comodamente. E l'audacia e l'amore della responsabilità non a tutti sono graditi.

Grigoletti e Hayez, cioè i veneti fra i pittori del primo Ottocento, Nino Costa tra i romani, Filippo Palizzi l'animalista, e Gioacchino Toma fra i napoletani della metà circa del secolo precedono i due grandi gruppi della fine dell'Ottocento: i toscani e i lombardi. Dei toscani Fattori ancora una volta afferma le sue doti di caposcuola,

disconosciuto e grande, pur non essendo qui rappresentato dalle sue opere migliori e maggiori.

Il gusto della tavoletta non finita (gusto da amatore e collezionista privato) ha prevalso sul criterio logico, che in una grande esposizione come in un grande museo, dovrebbe orientare la scelta verso opere complete e mature, il più possibile definitive. Solo queste possono rappresentare la capacità dell'artista. Quante talentuose facilità brillano nel bozzetto e non mantengono mai la promessa della bolla di sapone iridescente e vuota. Fattori, il vero Fattori, si può gustare nelle tavolette, si ammira e si apprezza appieno nei ritratti e nei grandi quadri. Conviene reagire al gusto romantico dell'incompleto e del frammentario.

Molto ben rappresentato è Antonio Fontanesi. Dei lombardi, Ranzoni, Cremona, Segantini e Previati avrebbero avuto diritto di tenere anche materialmente nell'esposizione quel posto che tengono spiritualmente nell'evoluzione della moderna pittura italiana. S'è voluto invece democraticamente far posto a quasi tutti e a quasi eguali condizioni per tutti.

Per fortuna non è facile livellare il genio e l'ingegno. Anche tra i più recenti morti, uomini come Medardo Rosso e Emilio Gola giganteggiano sui vivi ed i morti loro contemporanei.

Ad essi la riconoscenza delle generazioni che affrontano o si preparano ad affrontare il cimento e la lotta, nella speranza di giungere attraverso lo stesso loro strenuo lavoro alla stessa loro vittoria.

Di questi pittori e scultori d'oggi, degli stranieri e specialmente degli italiani, parleremo tra poco.

MARGHERITA SARFATTI.

IL PAGANESIMO
DEGLI ANTICHI GERMANI

In principio era il *Ginnunga gap*: l'abisso beante, vertiginoso. Non il *chaos*, ma il vuoto; senza luce e senza suono, senza misura e senza tempo. Ma torno, torno, assurdamente identica, una materia primordiale — l'acqua — lo conteneva. E torreggiava essa in blocchi e cuspidi e denti e crudi tumulti di ghiaccio, a settentrione; e ribolliva in fonti e riviere ardenti, a mezzogiorno. Ma non v'era alcuno che guardasse, in cui nascesse diletto o terrore. Il silenzio involgeva abisso e materia.

I blocchi precipitarono e i fiumi traboccarono. E si formò una squallida faccia — *facies abyssi* — e membra gigantesche presero consistenza. Ymir riempì di sé la vertigine senza fondo. E tacque, perché gli mancavano pensiero e parola; ed era solo. Un dio? No: perché, nella sua taciturna inconsapevolezza, chiudeva già una colpa. Raccolta, fissata, formata l'unità indefinita della materia nell'individualità d'un essere, il male era sorto.

Ymir fu preso dal sonno e sudò; e dall'ascella sinistra nacque la prima coppia di giganti. O forse uno solo nacque e non da un cavo d'ascella, bensì dai piedi: Thrúdhgelmir. E solo più tardi Bergelmir, anch'egli gigante.

La materia s'infranse, e si popolò l'abisso. Una candida mucca, Audhumla, crebbe e volse intorno i grandi occhi stupiti, senza mugghiare. E si nutrì per tre giorni pigramente della brina sparsa su per i ghiacci. La brina sapeva di sale. Alla fine, Buri, il procreatore, ne balzò, come statua da masso inerte, al quale lo scalpello d'uno scultore tolga il troppo che la involge. E Buri fu dio, non cattivo, ma triste. Perché meglio sarebbe stato che dal suo ghiaccio non fosse mai balzato. Da lui nacque, senza nozze, Burr-Borr; il quale primo ebbe sesso e conobbe la gigantesca Bestla. E n'ebbe Odhin - Wodan - Woden - Wotan, nobile dio e Vili e Vé, fratelli dall'incerta figura.

Una famiglia irosa di giganti, una scorata trinità di dei, animò, dunque, da principio l'abisso. Ma non furono punto concordi. Gra-

vava sugli uni e sugli altri una colpa tremenda, la colpa di tutte le colpe, quella medesima di Ymir: di essere nati. Spezzata la materia primordiale, violato l'abisso. Non essi, è vero, l'avevano voluto; ma così aveva decretato il Destino (Wyrd, Wurd).

L'espiazione comincia. Gli dei uccidono Ymir e dal suo cadavere il sangue esce a fiumane. Un diluvio. Tra i giganti, il solo Bergelmir si salva, inconsapevole compagno del semitico Noè, del greco Deucalione. Ma non v'è donna, né creatura alcuna, che gli stia vicino.

Ed ecco gli dei uccisori accingersi a plasmare il mondo con grama fatica. Delle ossa del cadavere fanno e terra e monti, del sangue mare, dei capelli alberi; come se in loro cantasse il canto degli orfici. Ma il cielo stellato lo formano con scintille del Múspellsheimr: la regione del Mezzogiorno, dalla quale sgorga senza tregua l'acqua ribollente. Né si contentano; ché all'una estremità — o forse in alto — ordinano l'Asgardhr per dimora a sé stessi (Asen); nel mezzo il Midhgardhr ancora elementare ed arboreo, all'altra estremità — o forse in basso — l'Utgardhr per i rinascenti giganti. Luminoso il primo, verde e mutevole il secondo, brumoso ed erto di tetre montagne (Jötunheim) il terzo.

Ma già dal sangue, o forse dai vermi brulicanti sul corpo sfatto di Ymir, il primo essere soggiaciuto a mala morte, serpono i primi nani: Motsognir e Durin. E cominciano anch'essi una fatica grama. Non v'è azione che non sia fatica, e non v'è fatica che non sia grama.

D'un legno d'albero modellano due figure: l'una di uomo, l'altra di donne. Tre dei, Odino, Hönir e Lódhur (Loki?) v'inspirano ciascuno per sé, fiato, intelligenza, calore. E la prima coppia umana, Askr ed Embla — Adamo ed Eva, il frassino e l'olmo — vede la luce. Luce pallida, come di perla, su marina tremolante, solcata da ghiacci.

* * *

Così, in terre iperboree, cantano scaldi, congiunti forse inconsapevoli di bardi irici, raccontano saghe, predicano « volve » (veggenti), ricostruiscono teologi incerti e ingenui, presi tra la crocefissione santa di Cristo e l'impiccagione grottesca di Odino (1).

Se non che, parecchi secoli prima di loro, in terre nostre e a noi vicine, démoni e deità, non troppo dissimili — non si sa o non si dice come e donde nate — appaiono, scompaiono, stringono singolari legami tra il settentrione e il mezzogiorno. Non rapsodi, leggende, profezie, teologie: ma iscrizioni su pietra o metallo — latine di un

(1) Edda antica (*Saemunds Edda*: sec. X-XII); Edda nuova (*Snorres Edda*: sec. XIII); Saxo Grammaticus (fine sec. XII); Saga islandese. Più specialmente *Vafthrundhnismál*, *Völuspa*, *Gylfaginning*.

« capitale » o di un « onciale » un poco grosso e maldestro, runiche irte come punte di lancia o aggrovigliate in strani labirinti — « luoghi » fuggevoli e un poco distratti, di poeti e di storici: Ennio, Varrone, Cesare, Velleio Patercolo, Plutarco, Appiano, Strabone, Svetonio, Claudiano, Orosio, Ammiano Marcellino, Agatia, Sozomeno, Procopio ecc. Più tardi sopravvengono provvedimenti giuridici della prima restaurazione imperiale (Carlo Magno), elegie, incantesimi, scongiuri, epopee, preghiere, visioni, traduzioni evangeliche, cronache, « legendae » di santi, di abati, in latino, in antico e medio-alto tedesco, in anglosassone (2). Breve e rude, ma alto e sicuro su tutti, e tra i primi: Tacito.

Prendiamo notizia di Tanfana e di Nerthus legate alla fecondità della terra, di Tius (Tyr: Zeus?) primo « regnator omnium deus », di Donar violento e brutale (Hercules, poi Jupiter: *Donnerstag*, giovedì; nord. Thor) e di Woden (Mercurius; *wednesday*, mercoledì; nord. Odhin). Davanti a riti sanguinosi, a lotte truculente, a orride mutilazioni (3), a bufere di spiriti, via per l'aria fosca e per le brume notturne, sostiamo con l'animo sospeso, tra riluttanti e stupiti. Woden, pensoso psicopompo, prende presto figura di cacciatore affannato e selvaggio.

Pure, se vogliamo vedere dispiegarsi intera la pompa del mito, dobbiamo rivolgerci ancora una volta alla Norvegia e all'Islanda: fiordi dall'acqua sonnolenta e malata, ghiacciai squallidi e inerti, in acerbo contrasto con fuoco di vulcani, con tremori e fragori (4). Ed ecco l'acqua primordiale, la terra-disco, l'individuazione fatale in luogo della creazione providenziale, l'agamismo assurdo, la nascita-colpa, la vita-espiazione, imparentarsi fin da principio con le « sante

(2) *Capitulatio de partibus Saxoniae*, *Indiculus superstitionum*; « legendae » di San Colombano, San Bonifazio, San Gallo, Priminio, Willibrord, Liudger, *Wessobrunner Gebet*, *Muspilli* bavarese, Vangelo di Otfried, *Heliand* sassone, *Merseburger Zaubersprüche*, poema dei Nibelungi (princ. sec. XIII); *Ruthwell Cross*, elegie pagane, versi gnomici; ven. Beda, Caedmon, Cynewulf, Goffredo di Monmouth (sec. XII) ecc.

(3) Haingott di Freiburg a. d. Unstrut.

(4) Dalla *superstitiosa cultura daemonum* di Olao Magno (1555) alla monumentale *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm (1ª ediz. 1835; 4ª 1875-78) è tutta una serie di ricostruzioni critiche, all'esame delle quali non basterebbe un volume. Gli studi più fondamentali e recenti appartengono a V. Rydberg (1886-89), a E. Mogk (1898; nel *Grundriss* del Paul, 2ª ediz.), a E. H. Meyer (1903), a F. Kauffmann (*Balder*, 1902) ecc. Un breve, ma succoso orientamento dello stesso Mogk, nella collezione Goeschen (1913). Alcuni tra i più notevoli manuali di Storia delle religioni (Reinach, Moore, Turchi), o accennano appena, o tacciono. Sui due manualetti italiani del Silvestri (1924) e del Löwenthal (1926), meglio è sorvolare. Qualche buon cenno nella prefazione alle *Traduzioni dalla poesia anglosassone* dell'Olivero (1915). Debbo di necessità rimandare ai miei commenti dell'*Oro del Reno* e della *Walkiria* wagneriani, ed a quelli dell'*Elegia pagana anglosassone* e del *Cynewulf* a cura di A. Ricci; e l'uno e l'altro compresi nella *Biblioteca Sansoniana Straniera*; 1922-26.

verità » del Buddo, con l'ilozoismo ionico, col pessimismo catartico della misteriosofia persiana e greca, col dermiurgismo platonico, con l'emanatismo neoplatonico. Se non che sull'edifizio, caratteristicamente ariano, s'erge dominatrice la Croce.

All'abisso-acqua risalgono direttamente le tre categorie di esseri nate per combattersi e distruggersi: gli dei, i démoni, gli uomini.

Tutte tre di duplice stirpe: *Asen* e *Wanen* i primi, giganti e nani i secondi, eroi e semplici uomini i terzi. Su tutti sorveglia e regge il Destino, con legge indeprecabile. Suoi strumenti tutti dunque; ma ministri suoi diretti, le Walkirie (ted. Idisi) e le Norne. Congiunte con l'acqua (donne-cigno), con l'albero (fonte Urdr sgorgante ai piedi del frassino universale), con gli dei (figlie di Odino: tarda tradizione), annunziano le prime, vittoria o sconfitta agli eroi, e mescono loro l'idromele, dopo la morte, nel lucente Walhalla; filano e spezzano le seconde, simili alle Moire ed alle Parche, il filo fragile delle vite innumerevoli: Urdr, Verdhandi, Skuld: quel che è stato, quel che è, quel che sarà.

Sono gli Asen dei di potenza, di guerra e d'azione, i Wanen di pace, di luce e di tranquilla fecondità. La saggezza (Odino) appartiene ai primi, la bellezza (Freyja - Idhunn) brilla ai secondi. Ma la conquista della saggezza è costata al dio l'occhio dell'amore; ma la bellezza è, pure senza volerlo, fonte perenne di aspirazioni e contese (Elena greca). Sono i primi custodi di patti, di leggi (rune sull'asta di frassino di Odino; Frigg-Volla protettrice di nozze); naufragano volentieri nel sogno e nell'inconsapevolezza i secondi. Ma la sconfitta è loro destinata.

Odino, dio immigrato e usurpatore (5), sommerso Tius nell'ombra, prende presto il sopravvento anche su Thor. È nelle radici del suo nome, il fluire dell'acqua, il sibilare del vento, il segno profetico, ma forse, più d'ogni altra cosa, il furore (Adamo da Brema); nella sua vita, la battaglia, la vittoria e il canto. Quando entra nel Walhalla, illuminato dall'acciaio delle spade, sogna sogni sempre nuovi di potenza. E mentre beve taciturno la birra e l'idromele, mira alle 540 porte del palazzo gigantesco, che permettono ai suoi Einherier (eroi) di uscire a 800 per volta. Né il loro numero sempre crescente gli basta; che se vivi li protegge, morti li fa raccogliere dalle Walkirie, via cavalcanti per l'aria con stridi selvaggi (le sceglitrici di *valr*: eroi caduti in campo). Sempre più potente, sempre meno felice.

Dai suoi amori nascono; fratelli Baldr, Hödhr, Bous, che si uccideranno con alterna vendetta; della sua brama insaziata si farà beffa,

(5) *Ynglingasaga*, Edda di Snorre, Saxo.

sotto apparenza di servirlo, l'inafferrabile Loki. Augosciato dalla visione lontana, ma certa, del tremendo *Ragna rökk*, dell'ultimo destino (6), consuma entro sé con la sua rabbia.

E non meno di lui Thor dal martello stritolatore, dall'ingegno tardo e grosso, caro alla fantasia del popolo. Deluso nella sua inverosimile ghiottoneria, schernito nella stessa sua forza, sprezzato da Odino, dio regale (7), non risparmiato nella stessa sua moglie. alla quale Loki taglia per onta la chioma, non conosce ore gioconde. Né v'è eroe compagno che illumini il suo soffrire.

Affanno, d'altronde, di tutto e di tutti; e quotidiano. Tradita Frigg, costretta Freyja al meretricio con i luridi nani e derubata del collare come Idhunn dei pomi della giovinezza; istupidito Hönir, ucciso Baldr figlio di Odino e di Frigg, margherita dell'Asgardhr (8). Era il dio luminoso — spiritualmente imparentato ad Achille e a Siegfried — vulnerabile solo dal vischio. Colpito a morte dalla tristizia di Loki consapevole del segreto, la lagrima non versata dalla gigantessa Thökk — altra personificazione dello stesso Loki —, gli impedirà il ritorno dalla Hel, averno oscuro dei morti senza gloria. Tra tanti nembi di dolore e di orrore, gettano a stento barbagli di luce fuggevole il canto di Bragi, la figura cherubinesca di Heimdhallr, custode dell'arcobaleno, — il suo orecchio è tanto arguto da sentire il crescere tacito dell'erbe — gli idillii di Freyr con Gerdhr e di Njördhr con Skadhi: sussurro sonnolento di mare congiunto a candore di neve montana sotto le stelle.

E i giganti? E i nani? Costruttori ciclopici gli uni, fabbri pazienti e sottili i secondi, non è per loro la pace, più che per gli dei. Rivali e congiunti — tanto congiunti da potersi scambiare — chiusi in gole e caverne di monti inaccessibili, o nelle viscere della terra, invidiano agli dei una luce, una bellezza, una giovinezza, che sanno di non poter raggiungere mai. E per quelli lavorano, rodendosi in petto. Perché né senza la forza dei giganti si ergerebbe lo stupendo Walhalla, né senza l'arte dei nani avrebbe Odino la sua lancia e il suo anello, o Freyr il cignale dalle setole d'oro e il naviglio, o Thor il martello Mjölnir, o Sigurd Gramr, l'infallibile spada. Vane fatiche. Per uno che si salva a volo da tetra prigionia — ma con i ginocchi spezzati e l'animo contaminato da una serie orrenda di delitti: Völundr il Dedalo nordico (9) — innumerevoli compagni vivono a guaio ed a scorno. La maledizione dell'oro terrestre — dell'anello di And-

(6) Oppure *Ragna rökkr*: oscuramento, crepuscolo.
(7) *Utgardhafahrt, Thrymskvidha, Harbardslied* ecc.
(8) *Baldrs Draumar.*
(9) *Völundarkvidha.*

vari — pesa così sui grandi della goffaggine, come sui piccoli dell'astuzia. E Loki, che tanto spesso prende la loro figura, ne cresce il tormento.

Loki: il fuoco e la fiamma. Ah, non davvero la fiamma di « caritade » e neppure il focolare tranquillo di « Hestia »! Egli è il portatore di tutte le inquietudini, il logoratore di tutti gli esseri. I troppi elementi cristiani che hanno contribuito alla sua figura esterna — non al suo nome, come da alcuni s'è creduto — hanno fuorviato la critica. Se parecchio di Lucifero chiude entro di sé, non per questo rimane meno chiave di volta di tutto il mito pagano dei nordici. E la sua prodigiosa mutevolezza e complessità lo distingue nettamente dal Satana giudaico-cristiano. Bisessuale, beffeggiatore e al medesimo tempo beffeggiato, in un singolare sdoppiamento di sé stesso (10), elemento igneo, di parentela eracliteica, che sempre corre ed abbaglia e uccide con la folgore; démone che mangia i cadaveri e procrea, in mostruoso connubio con la gigantessa Angrbodha, Hel, dea d'Averno; dio, per odinica fratellanza di sangue, che flagella al medesimo tempo e Asen e Wanen con lingua di serpente (11) — serpente è uno dei suoi figli (12), e pare con la negazione sarcastica precorrere egli stesso Mephisto — chi può mai arrestarlo un istante, e dirgli: ti ho colto? La morte di Baldr, da lui perfidamente meditata e procurata, prelude a ben altro; all'annientamento di tutti gli esseri. Periranno gli dei avversari, i démoni coi quali si congiunge, gli eroi tutti, egli stesso. Che importa? Spirito immanente di distruzione, esprime la volontà più profonda del crudo Destino. Dal quale, essendo stata voluta la vita (non si sa, non si comprenderà mai come), si esprimono, anche nella figura molteplice d'un essere maligno, l'espiazione e la morte.

* * *

Giorno davvero tremendo quello del Ragna rökk (13). Precorsa da tre inverni, da tre guerre, da tre epoche fiere e micidiali, l'epoche della scure, della spada e del vento, sorgerà l'ultima alba sanguigna, salutata dal canto di tre galli. Il gallo rosso sveglierà Eggther arpeggiatore e pastore, il gallo dalle piume d'oro farà balzare gli dei nel Walhalla, il gallo colore della ruggine chiamerà le potenze infernali ed elementari. Odino si consulta col capo imbalsamato di Mimir,

(10) Loki-Utgardhaloki.

(11) *Lokasenna.*

(12) Midhgardhswurm.

(13) Sopratutto *Völuspa*; ma anche *Hyndlulied, Lokasenna, Gylfaginning* ecc. Parentela evidente col *Muspilli.* Gli elementi cristiani appaiono indubbiamente al primo piano; ma con una certa accortezza si possono isolare abbastanza chiaramente.

il più saggio dei nani, e gli altri dei si raccolgono pensosi. Il corno di Heimdallr suona a battaglia. Loki e Fenrir, il lupo acerbo suo figlio, scuotono i legami, nei quali gli dei hanno creduto farli prigionieri per sempre; trema la terra, i nani fuggono impauriti, piangendo, tra le rocce. Garmr, cane infernale, furiosamente latra. Sulle acque agitate dell'oceano, un drago snoda spaventose volute; gli eroi escono a fiotti dalle porte del Walhalla. Dal settentrione i giganti s'appressano sulla nave Naglfar costruita con unghie di morti: su altra, non meno tetra, avanza Loki con tutte le potenze degli inferi. Ma dal mezzogiorno Surtr (altro sdoppiamento di Loki?) comincia a vomitare il fuoco di Múspellr. L'urto delle opposte schiere si spezza in singole dure tenzoni — il respiro del poeta sembra non poter reggere a così grande battaglia — e ciascuna si chiude con reciproca morte. Invano Odino s'è coperto dell'elmo d'oro, e squassa l'asta di frassino, Fenrir lo ingoia, per perire alla sua volta trafitto nel cuore da Vidhar, figlio del dio. Freyr soggiace a Surtr, Thor uccide il drago, ma muore per le pestifere esalazioni del suo cadavere. Tyr (Tius) e Garmr, Heimdallr e Loki muoiono scambievolmente percossi e dilaniati, trafitti e riarsi. Il sole s'oscura, la terra precipita in mare, Surtr involge tutte le cose nelle sue fiamme. L'incendio universale (Weltbrand) è consumato.

Vittoria, dunque, del fuoco? Parrebbe; ma l'incendio alla sua volta si consuma e una nuova terra sorge. Di dove? Dal mare. L'acqua, elemento primordiale, la vince; non fine, ma ritorno.

E tornano infatti, Baldr, Vili e Vé, Vidhar e Váli, figli di Odino, Modi e Magni, figli di Thor, e un altro sole riprende l'ufficio materno (*Sunna*, femminile), girando per un cielo che non conosce l'azzurro. E degli uomini stessi, sprofondati nella *Hölle*, due si salvano: non più Askr e Embla è vero, ma a loro in tutto simili, Líf e Lífthrasir, vita e forza di vita. A vivere? No: « a rimorir perenni ».

* * *

Riassumiamo. Ho trascelto volutamente nella selva selvaggia d'un mito, quanto forse nessun altro disperso, coperto e frammentario, i motivi più profondi, tralucenti a traverso veste cristiana (14). Quali le deduzioni?

(14) Parlare degli eroi non è qui il caso: divisi in due schiatte, quella dei Völsungen, che fa capo a Odino e si sublima in Sigurd-Siegfried (*Völsungasaga*) e quella dei Nidhungen che fa capo ai giganti e nani-nibelungi, e decade in Hagen, seguono strada analoga a quella che tristamente percorrono dei e démoni, onde hanno preso origine. Mescolati, infine, con gli uomini, muoiono per rivivere, rivivono per rimorire. Ma il loro mito è riassorbito dalla storia.

Prima di ogni altra: cotesto mito non conosce trascendenza. Un animismo e antropomorfismo poetico — non a torto, come vorrebbero alcuni, ma pienamente a ragione, alla raccolta dei canti scaldici fu dato il nome di Edda (Poetica) — non può nascondere, se non a un indagatore di corta vista il fondamentale monismo naturalistico o ilozoismo materialistico, che si voglia dire. Dall'acqua tutto si origina, all'acqua tutto ritorna. C'è sí, individuazione prodotta da urto di elementi, da frattura, da iato; ma cessato questo o quella, la monade riappare per riurtarsi e riaprirsi, ed anche per fondersi e chiudersi con alterna, eterna vicenda. Posto per la creazione non c'è.

Sembrerebbe ce ne fosse per l'anima (fylgja): errore. Essa è sangue, o cervello, o respiro; materia fluida, fluidissima, ma sempre materia. Talvolta arborea, diventa *Schutzbaum*: albero protettore delle famiglie o *Weltbaum*: frassino, anima universale, albero protettore del mondo. Talvolta, animalesca — serpente, topo, donnola — si aggira con tenuissimo volo, platonicamente, intorno all'uomo che ha abbandonato. Veramente e puramente spirituale non è mai.

E però non le tocca né paradiso né inferno, se non come temporanea vicenda, simile alla vita. Una cosa sola al mondo possiede attributo di eternità: il Destino. Dominatore inimmaginabile, impensabile, ma assoluto. Neppure il nuovo Dio — il Dio tale che « nessuno sarà da tanto da chiamarlo per nome »; neppure Cristo, crocifisso per l'ignavia dei suoi seguaci, vi si sottrae (*Heliand*).

Conseguenza: un pessimismo crudo, amarissimo, invincibile. Tristo fardello, d'altronde, dei pagani di tutti i tempi. Il mondo non è ancora sorto, e già è destinato alla colpa di nascere; il mondo appena è nato e già è destinato alla espiazione del morire, anzi del dissiparsi. Di redenzione non si ha l'idea più lontana. I fratelli sono spinti contro i fratelli, i démoni contro gli dei, gli elementi contro gli uni e contro gli altri. Le spose degli eroi muoiono e bruciano con loro. Si chiamano Nanna e Brünnhilde, potrebbero chiamarsi Alcesti od Ifigenia: così vuole la Wurd.

Due sole virtù si predicano: la fedeltà e la forza. La fedeltà spinta fin all'assurdo del tradimento (Hagen)»; la forza, chiusa nella stirpe, spinta fino alla mostruosità dell'incesto (15). « *Ipse eorum opinioni accedo, qui Germaniae populos nullis aliarum nationum conubiis infectos propriam et sinceram et tantum sui similem gentem extitisse arbitrantur* ». Realmente, la tarda dottrina del Gobineau sembra avere trovato in Tacito la sua prima fonte.

(15) Incesti di Wotan, di Njördhr, di Siegmund ecc.

Tutto è imperativo, tutto legge, tutto vendetta: amore e perdono si cercherebbero invano. *Unicuique suum* sì; *unicuique tuum*, no. Il perdono è sostituito dalla *Sühne* o riconciliazione; offesa pesata e compensata in natura o con l'oro: guidrigildo. E sanzionata, naturalmente, nel banchetto: « *dediti somno ciboque* ».

Anche la larva di paradiso che il Walhalla rappresenta, si conquista con la spada e con la spada soltanto; della luce delle spade riluce. Per il mondo nordico, come per l'islamico, il paradiso è all'ombra delle spade. Per i buoni, o grandi o piccoli che siano, non resta dopo la morte, che un regno oscuro e brumoso e senza gloria; dominio della gigantessa Rán o di Hel, figlia di Loki, il consumatore. La pratica di tutta la religione odinica — ma non sarà poi meglio e soltanto filosofia? — si manifesta chiusa tra due estremi: o nonfare (mondo prima delle individuazioni e dopo la dissipazione), o fare per fare, fare a vuoto, con la consapevolezza, spesso, di un'inutilità o di un danno enorme, immanente. Non c'è essere che contempli, non c'è essere che preghi; c'è soltanto alcuno che sa (Odino, Mimir), ma questo soltanto sa: che tutto nella vita è dolore e nient'altro che dolore.

A morale pessimistica, arte grossa e infantile. Scarsa e, in genere tarda, e sprezzata l'architettura — *lucos ac nemora consecrant* — nulle la scultura — i simboli sogliono tenere luogo delle figure — e la pittura. Un sommesso fremito musicale, percorre invece il mito feroce. Elementare dapprima e legato all'acqua, si demonizzerà con lo *strömkarl* svedese (e nei tempi moderni con l'Ariele shakespeariano e goethiano) per umanizzarsi nei culti dei Wanen sopratutto. È la sola momentanea liberazione dal dolore che tutto involge.

Se non che qui ci troviamo, d'un tratto — che appena pare credibile — nella speculazione schopenhaueriana. Ma chi, avendoci seguito nel nostro breve e pure lungamente meditato cammino, non avrà già trovato Lutero nel senso profondo della predestinazione e nell'avversione contro il tempio e l'immagine, e Goethe e il faustismo nell'azione fine a se stessa, o Hegel nella dialettica vicenda del mondo, chiuso nel cerchio infrangibile dell'immanenza?

Povero mito quello dei Germani, se povertà, com'io credo, è non conoscere né trascendenza, né gioia. Ma l'avevano forse conosciute l'opulento mito, e l'alta speculazione e la misteriosofia stessa dei greci? O il Tao contemplante, o il Buddo mendicante? Ripeto: tutto che è pagano è anche senza gioia. Da poi che questo non è stato ancora detto a proposito degli antichi Germani, giovi almeno una volta tanto, averlo accennato. Ad altri indagare più largamente e più a fondo, anche tra noi, come io m'auguro.

GUIDO MANACORDA.

SCUOLA DI GIORNALISMO

Il 28 aprile scorso si è inaugurata, con una prolusione dell'onorevole Paolo Orano, la Cattedra di « Storia del Giornalismo », istituita presso la Facoltà Fascista di Scienze Politiche della R. Università di Perugia.

È la prima Cattedra che introduce, in Italia, nell'insegnamento universitario, una materia di carattere giornalistico. La Facoltà Fascista di Scienze Politiche della R. Università di Perugia, con l'esplicita approvazione di S. E. il Capo del Governo, accogliendo i voti del Sindacato Nazionale Fascista dei Giornalisti, ha costituito così il primo nucleo di quello che dovrà essere la Scuola di giornalismo. La « Storia del Giornalismo » e la « Legislazione sulla stampa, interna e comparata », si sono aggiunte alle materie degli altri rami della Facoltà, che sono: storia e dottrina generale del Fascismo, sistema della legislazione fascista, diritto sindacale e corporativo, politica sindacale e corporativa, legislazione sociale e del lavoro, interna e comparata, filosofia del diritto, istituzioni di diritto pubblico; istituzioni di diritto privato; economia politica; statistica metodologica e demografica; storia politica moderna e contemporanea; geografia politica ed economica; storia delle dottrine politiche; storia delle costituzioni; storia delle dottrine economiche; diritto pubblico comparato; diritto costituzionale; diritto internazionale pubblico; diritto internazionale privato; diritto amministrativo; diritto ecclesiastico e canonico; scienze delle finanze e diritto finanziario; elementi di contabilità di Stato; diplomazia e storia dei trattati; storia delle colonie e politica coloniale; diritto coloniale.

Tutte queste materie costituiscono un corso completo, dal quale si potrà uscire con una laurea in scienze politiche: *specializzazione giornalistica.*

Si è pertanto riconosciuta ufficialmente l'opportunità di un insegnamento universitario per coloro i quali intendono dedicarsi al giornalismo. L'esempio di Perugia è stato immediatamente imitato dall'Università di Ferrara, dove il dott. Nello Quilici, direttore del *Corriere Padano*, ha avuto incarico di tenere un corso di giornalismo, e

dall'Università Cattolica di Milano, dove il Conte Giuseppe Dalla Torre, direttore dell'*Osservatore Romano*, ha iniziato una serie di lezioni sul giornalismo.

Il germe della scuola dei giornalisti è dunque già fiorito in Italia; e certo non mancherà di fruttificare. Tuttavia siamo ancora ben lontani dalla mèta.

La scuola è il corollario naturale e necessario dell'opera svolta dal Regime per la dignità e il prestigio del giornalismo italiano.

La premessa della scuola si trova già nel Regolamento dell'Albo professionale, approvato dal Consiglio dei Ministri il 20 febbraio e pubblicato, subito dopo, sulla *Gazzetta ufficiale*. Per ogni nuova iscrizione nell'albo professionale dei giornalisti, dopo il 30 ottobre prossimo venturo, sarà infatti necessaria, a termine dell'art. 16 del Regolamento, una licenza di scuole medie superiori. L'obbligo di un titolo di studio per i futuri giornalisti costituisce innegabilmente il punto di partenza per la scuola.

L'istituzione della scuola risponde d'altronde, a un voto dei giornalisti italiani, contenuto in un ordine del giorno approvato dal Congresso dei giornalisti fascisti, tenutosi a Milano, nel 1924, e in un ordine del giorno presentato dallo scrivente — e approvato da tutti gli uffici della Camera dei Deputati — in occasione della discussione della legge sulla stampa, nel 1925. Essa fu inoltre caldeggiata, con una lunga e tenace campagna, dal *Torchio*, giornale dei giornalisti diretto da Gastone Gorrieri (Luigi Barzini, maestro di giornalismo, in un'intervista col *Torchio*, dichiarò la scuola non solo utile, ma necessaria) e fu, infine, prospettata, come una necessità, nella relazione del Segretario nazionale del Sindacato Fascista dei Giornalisti al Congresso tenutosi a Roma il 10 marzo di quest'anno.

Le obbiezioni e le resistenze alla scuola non sono peraltro mancate. Esse risalgono a vecchia data. Nel 1910, Luigi Piccioni, sulla *Nuova Antologia*, sostenne che non era il caso di creare scuole di giornalismo « perchè soltanto una dote naturale, un istinto crea i giornalisti ». Antonio Bruers sul *Lavoro d'Italia* ha ripreso, molti anni dopo, lo stesso motivo, sostenendo che « giornalisti si nasce, non si diventa e che la facoltà essenziale del giornalista è quella della improvvisazione che nessuna scuola potrà mai insegnare ».

All'indomani del Congresso del Sindacato Fascista dei Giornalisti, Telesio Interlandi, commentando sul *Tevere* la relazione del Segretario Nazionale, aggiungeva la sua opposizione a quella di Antonio Bruers, con un articolo in cui affermava che « le scuole dei giornalisti si chiamano redazioni di giornali, si chiamano vita, si chiamano giornali e che per fare il giornalista ci vuole vocazione, originalità,

genialità, tutta roba che non s'insegna e non si racchiude in programmi ». Inoltre l'Interlandi si dichiarava risolutamente contrario al « diploma che garantisce all'asino laureato un posto e una carriera », sosteneva che, dopo tutto, « le scuole dei giornalisti ci sono e si chiamano elementari, medie e universitarie » e invitava « tutti coloro che vogliono dedicarsi a questo dannato mestiere a venire nelle nostre botteghe d'arte dove c'è inchiostro, marmo di tipografia, caratteri mobili, rotative, orario di treni, ecc., ecc. ». Infine, affermando l'insufficienza di una scuola di giornalismo, l'Interlandi si domandava: « E il modo di tagliare un articolo chi ce lo insegnerà? E il modo di scriverlo in buona lingua? E il modo di farsi leggere? E il modo di dir qualche cosa di nuovo? E il modo, sopratutto di tacere? ».

A Telesio Interlandi l' autore di quest' articolo rispondeva con una lettera aperta, in cui si ribattevano punto per punto tutte le obbiezioni alla scuola. Interlandi, pubblicandola sul *Tevere*, riconosceva che essa apportava « molti utili e opportuni chiarimenti alla questione della scuola » e non insisteva oltre nella sua opposizione.

Le critiche dei negatori della scuola per i giornalisti si demoliscono facilmente. Infatti, fino a ieri, in Italia, giornalista poteva diventare chiunque, senza titoli di sorta. Oggi, un decreto del Governo Fascista impone, per i futuri giornalisti, almeno una licenza di scuole medie. Perchè non chiedere in un secondo tempo una laurea e un diploma universitario? Nelle università già si insegnano lingue, diritto (costituzionale, amministrativo, internazionale), storia, geografia, politica economica e coloniale, scienze economiche e finanziarie, ecc., tutte materie che nelle scuole medie non si studiano o si studiano poco, e che pure sono indispensabili a chi voglia dalle colonne di un giornale registrare e commentare gli avvenimenti della complessa vita politica e sociale moderna. Un buon giornalista, oggi, non può fare a meno di conoscere queste materie. Se completassimo la cultura dei giovani aspiranti al giornalismo con materie più strettamente attinenti al giornalismo, non faremmo forse opera utile o addirittura necessaria? Il giornalismo è una delle forze più importanti della società moderna, come mezzo di diffusione delle idee e dell'educazione del popolo.

Ora non c'è dubbio che la « storia del giornalismo », ad esempio, presenti un interesse e utilità molto maggiore di tante altre materie di cui, pur si bandisce il verbo dalle cattedre universitarie.

La « legislazione comparata sulla stampa » è necessaria a far conoscere ai nostri giornalisti quale è stato e quale è il travaglio giuridico delle nazioni moderne, diretto a disciplinare un campo d'attività

tanto importante quanto pieno di insidie e di pericoli quale è quello della stampa periodica.

Il Fascismo, anche in questo campo, ha dato un esempio al mondo, dal punto di vista legislativo. È bene che questo esempio sia delucidato e confrontato con quello che hanno fatto gli altri paesi

Non è vero poi « che il diploma garantisce all'asino diplomato un posto e una carriera ». Nessuna laurea in legge o in medicina o in ingegneria « garantisce all'asino diplomato un posto e una carriera ».

È perfettamente vero che le scuole dei giornalisti si chiamano anche redazioni di giornali, si chiamano vita, si chiamano giornali. Gli aspiranti giornalisti, usciti dalle università, dovranno infatti conquistarsi il « loro posto e la loro carriera », nella vita, nelle redazioni dei giornali, nell'esercizio della professione. È quello che accade per tuttte le professioni.

Per il medico, dopo l'università, la scuola è la Clinica, per l'avvocato è il Palazzo di Giustizia, e così via. Gli inetti, gli « asini diplomati » vengono inesorabilmente eliminati, nella selezione continua della vita quotidiana e nell'esercizio della professione.

Questo accade per ogni campo dell' attività umana; questo accade e accadrà anche per il giornalismo.

Ma si dice: « per fare il giornalista ci vuole vocazione, originalità, genialità, tutta roba che non s'insegna, che non si racchiude in programmi ». Benissimo. Ciò non vuol dire che accanto alla vocazione, alla genialità, alla originalità, non occorrano studio, preparazione culturale e preparazione tecnica. Tutto questo si può racchiudere in programmi, tutto questo si può insegnare nelle scuole.

Telesio Interlandi, ha invitato i giornalisti a imparare il mestiere nelle redazioni, nelle « nostre botteghe d'arte ». Ma a queste « botteghe » bisognerà pure arrivarci con un adeguato corredo di studi. Se no vi si impara, forse « il mestiere », ma vi si resta ignoranti con molte lacune e con l'aggravante di diventarvi magari ignoranti presuntuosi.

Il mestiere ce lo insegneranno, si, l'esperienza, la pratica, il lavoro quotidiano e ce lo insegneranno anche i giornalisti, maestri d'arte delle nostre « botteghe ». Ma queste « botteghe », oltre che i giornali, possono essere benissimo le vere e proprie scuole di giornalismo, che esistono già in parecchi paesi del mondo e dove, dopo le scienze giuridiche e politiche, le lingue e tutte le altre materie di studio, si insegna anche appunto, il modo di mettere un titolo, di « scegliere un argomento », di « raccogliere una notizia », ecc.

Queste scuole sono, in genere, affidate a vecchi giornalisti che conoscono il loro « mestiere » e sono perciò in grado di far da guida

ai giovani. Dall'esperienza ormai quasi trentennale risulta che la scuola può egregiamente provvedere anche all'insegnamento tecnico e pratico del giornalismo.

L'onorevole prof. Sergio Panunzio, Commissario del Governo per la Facoltà Fascista di Scienze Politiche presso la R. Università di Perugia, accolse prontamente l' invito del Sindacato per l' istituzione delle due cattedre giornalistiche, dichiarando che « nel primo memoriale per l'istituzione della Facoltà indirizzato a S. E. il Capo del Governo, egli stesso già aveva indicato fra gli scopi della Facoltà, la preparazione scientifica alla carriera giornalistica. Se prima questa preparazione con il relativo rilascio del titolo di laurea — osservava l'on. Panunzio — non era praticamente possibile, perché l'organizzazione giuridica della professione giornalistica era un voto, ma non una realtà, ora, con i recentissimi provvedimenti sull'albo dei giornalisti, mi pare sia giunto il momento di avviarci verso la costituzione di una Facoltà che rilasci titoli di laurea per la professione di giornalisti, almeno per i posti di responsabilità nei quotidiani ». S. E. il Capo del Governo dando subito il suo alto consenso alla istituzione, designava il Senatore Vincenzo Morello per l'insegnamento della « Legislazione sulla stampa » e l'on. Paolo Orano, per la cattedra di « Storia del giornalismo ».

II.

Quello che si è fatto a Perugia è, come abbiamo già detto, appena il primo passo verso la realizzazione della scuola del giornalismo.

Bisognerà prossimamente affrontare il problema in pieno, così come hanno già fatto parecchie altre grandi nazioni.

Scuole giornalistiche esistono in fatti, da parecchi anni, in America, in Inghilterra, in Germania, in Polonia, in Svizzera, e stanno per nascere in Spagna e in Czeco-Slovacchia.

Esse sorsero in Inghilterra, al momento dell'industrializzazione del giornale.

Il più reputato istituto giornalistico inglese è la *London School of Journalism*, che fu fondata da Max Pemberton, celebre scrittore e giornalista, e finanziata dai magnati della stampa britannica, dal defunto Lord Northcliffe a Lord Rothermere. La *London School* ha una sede nel centro della città e conta fra gli insegnanti le figure più eminenti del giornalismo e dell'Università. I manoscritti provenienti dagli alunni della *London School* sono, quasi sempre, bene accetti

agli editori britannici. I maggiori giornali offrono premi annui agli allievi che si distinguono agli esami di laurea. La scuola forma i professionisti i quali si dividono in due categorie; quelli che aspirano ai posti fissi di redazione, e quelli che intendono collocare qua e là i loro scritti. Max Pemberton, ha, negli ultimi venticinque anni, scoperti e tratti al giornalismo molti giovani scrittori che hanno fatto fortuna.

I corsi contemplano, anzitutto, il giornalismo quotidiano, poi quello religioso, l'umoristico, l'illustrato, lo sportivo, l'artistico, ecc.

Editori, redattori, cronisti, corrispondenti dall' estero, impaginatori, fotografi, amministratori, correttori, trovano nella *London School* larga materia di studio. L'insegnamento si pratica anche per corrispondenza. Molte sono le materie di studio, anche nella scuola pratica, e si riferiscono ai progressi del giornalismo, al valore dell'osservazione, al senso della novità, allo stile, ecc.

Ancora prima del Pemberton, il reverendo W. Routh aveva fondato a Londra una *Victorian School of Journalism* che constava di una parte *teorica*, le cui materie principali erano il diritto costituzionale e la legislazione sulla stampa, e una parte *pratica* che riguardava sopratutto la ricerca e la presentazione del fatto del giorno. Nel 1908 un'altra scuola si apriva presso l'Università di Birminghan.

Il programma riguardava quegli studenti che, terminati i corsi universitari, già esistenti, di lettere e scienze, desideravano acquistare una speciale competenza per l'adempimento dei doveri che appartengono alla vita pubblica e più precisamente alla carriera del giornalismo.

Si entrava alla scuola dopo un corso di studi classici, perchè questa cultura si riteneva il viatico più prezioso per la vita intellettuale e perchè l'aristocrazia del giornalismo e degli uomini politici illustri è sempre stata in Inghilterra formata da reclute di Oxford e di Cambridge.

Nel progetto di Statuto, si affermava che l'istituzione della scuola doveva essere ritenuta della massima urgenza considerato il gran numero di gente, di ogni classe sociale, di ogni cultura, di ogni moralità pubblica e privata che va compresa nella denominazione generale ed elastica di giornalisti e di giornalismo, *refugium peccatorum* dalle braccia più vaste di quelle della Divina Provvidenza.

« Ammesso questo — proseguiva l'autore del progetto — si manifesta la necessità imprescindibile di differenziare il giornalismo onesto, decorosamente e nobilmente professato, da quello che degrada ed abbassa tutta la classe. Quindi quale via più diretta e più sicura di quella che come istituto pubblico insegna, vaglia, giudica, e dà il diritto e ri-

lascia i diplomi di una professione legittima difendendola da chi la pratica abusivamente? ».

La scuola ebbe due parti distinte: corso generale e fondamentale e corso particolare e tecnico, con insegnamento parallelo agli ultimi anni della facoltà di lettere e di filosofia e scienza sociali; e come programma: storia inglese moderna, storia d'Europa, storia dell'arte, questioni coloniali, filosofia politica, economia politica, finanza, letteratura, due lingue moderne, redazione di articoli di indole varie, stenografia, tecnica del giornalismo.

Risale al 1906 l'insegnamento teorico e pratico del giornalismo che venne iniziato in alcune università tedesche. La prima cattedra di giornalismo fu istituita nella Università di Heidelberg.

Argomenti riguardanti il giornalismo formano materie per alcuni corsi di studio a Monaco e a Lipsia. A Monaco si tiene tuttora un corso di storia del giornalismo; a Lipsia il giornalismo ha varie branche di insegnamento. Ma questi non sono che corsi e lezioni senza un indirizzo preciso e uno scopo determinato.

A Berlino, dal 1924, si è istituito, ad iniziativa dell'Associazione Nazionale della Stampa tedesca e dell'Associazione Nazionale delle Case Editoriali di Germania, per l'insegnamento della dottrina giornalistica un istituto a sé, con vita indipendente e mezzi propri; e questo è quanto si è fatto sinora di più completo e di più pratico in tal campo in Germania.

L'istituto che vive, per ora, abbastanza modestamente, sussidiato dal Governo, ha propri locali, nella *Universitatstrasse*, di fronte al Palazzo dell'Università. L'insegnamento vi è svolto bisettimanalmente da due professori: il dr. Mohr e il dr. Dovifat. Si tratta di un insegnamento teorico pratico, abbastanza completo e variato e fatto con criteri molto adatti alla natura della scuola.

I corsi di lezioni, che coll'andar del tempo vengono man mano aumentando, sono già numerosi.

Tra le materie d'insegnamento sono da segnalarsi: un corso di stile giornalistico, uno dedicato alla pubblicità, un altro allo studio del diverso modo di fare il giornale, anche in relazione alle differenti nazionalità.

Ma la parte più interessante, a cui è dato un maggiore sviluppo ed il cui metodo d'insegnamento si distacca da qualsiasi altro metodo per restare in un campo del tutto proprio e speciale, è quello che riguarda la parte pratica e sperimentale.

Gli allievi possono nella scuola leggere telegrammi delle più importanti Agenzie tedesche, di cui esiste un archivio. I telegrammi trasmessi durante la nottata vengono dati in lettura all'allievo che sui

quotidiani della giornata potrà vedere l'uso che di tali telegrammi sia stato fatto, potrà fare rilievi e confronti, e a sua volta lavorare secondo i rilievi fatti e secondo il proprio senso di discernimento. Gli allievi vengono inoltre invitati a svolgere alcuni temi. Questi possono essere di qualsiasi natura e riguardare l'avvenimento politico come il fatto di cronaca. L'allievo svolge il tema a piacere, ma deve farlo entro un determinato periodo di tempo, imparando non a scrivere, cosa che generalmente i giovani che frequentano l'istituto sanno fare, ma a scrivere su di un argomento sul quale non abbia avuta preparazione, rapidamente, in quella che deve essere la forma giornalistica, facile e spontanea.

L'aspirante giornalista riceve infine in questa scuola un complesso di cognizioni indispensabili alla professione.

L'istituto berlinese è oggi in piena efficienza e si va sempre più sviluppando.

La più importante scuola di giornalismo è tuttavia quella che esiste a New York, presso la *Columbia University*. Fu fondata nel 1903 da Joseph Pulitzer, il grande giornalista che dirigeva il « World ». Così Pulitzer ne tracciò il programma nel suo testamento, in data 16 aprile 1904: « Io sono profondamente interessato al progresso e all'elevazione del giornalismo poiché ho spesa la mia vita in questa professione, che considero come una nobile professione e della più alta importanza per la sua influenza sulla mente e sulla morale degli uomini. Io desidero continuare ad attirare a questa professione i giovani di carattere e di abilità, nonché aiutare coloro che vi sono già avviati affinché essi acquistino la migliore istruzione professionale, morale e intellettuale ». In un articolo pubblicato nella « The North American Rewiew », Pulitzer scriveva: « Mentre sono molto lieto nel considerare che un grande numero di giovani saranno aiutati a iniziare meglio la loro vita per mezzo di questa scuola, non ritengo di aver così raggiunto il mio scopo principale. Esso non è neppure l'elevamento della professione che io amo tanto e stimo altamente. *In tutto il mio piano, il fine principale che mi son posto è il benessere della repubblica.* Sarà dunque scopo della scuola quello di aver giornalisti migliori, che possano compilare giornali migliori, i quali servano meglio il pubblico. La scuola divulgherà le cognizioni, non per sé stesse, ma in quanto siano utili al pubblico. Cercherà di sviluppare il carattere; ma anche questo, solo come mezzo per conseguire il fine supremo, il bene pubblico ».

La scuola è dotata di una libreria giornalistica composta di circa 16 mila volumi e di 3000 raccolte rilegate di giornali e di un ufficio di ritagli di giornali, che ammontano già a 700 mila, in cui si trovano

classificate e ordinate, secondo l'indice Dewei, biografia, critica drammatica, recensioni, storia di eventi, notizie di ogni specie, come apparvero in giornali e periodici dal 1885 ai giorni nostri.

I candidati per l'ammissione all'inizio del corso, devono avere almeno 18 anni di età; di conseguenza devono essere più maturi per l'ammissione ai corsi seguenti. Devono presentare certificati di buona condotta e di buone condizioni di salute, e, nel caso di studenti provenienti da altre scuole, anche licenze e diplomi di esse.

Salvo le disposizioni di cui sopra e quando si siano soddisfatti i requisiti in lingua inglese e in dattilografia, gli studenti possono essere ammessi al corso di giornalismo per il titolo di Baccelliere in lettere se essi hanno già completato in istituti riconosciuti almeno due anni di studi superiori.

Gli studenti che non abbiano compiuto i due anni di studi superiori, come è specificato sopra, potranno ottenere soltanto il certificato di abilitazione.

Essi devono dar prova di:

A) Maturità (devono avere almeno 21 anni);

B) Almeno un anno di pratica professionale oppure di notevole capacità nella professione;

C) Studi sufficienti di storia, economia e politica tali da renderli atti a seguire con vantaggio il corso professionale di studi;

D) Saper scrivere in lingua inglese ed a macchina.

Soddisfatti tali requisiti, i candidati saranno ammessi al corso di giornalismo dopo un esame di cultura generale, carattere morale e attitudine, e senza il requisito di studi superiori compiuti precedentemente.

Dato l'uso sempre più comune nei giornali di esigere dai propri redattori la materia da pubblicarsi dattilografata e la conseguente utilità per il giornalista di possedere una sua macchina come strumento professionale, ogni studente ammesso al corso di giornalismo deve provvedersi di una propria macchina da scrivere da usare nella scuola.

La capacità in dattilografia e in lingua inglese è un requisito essenziale per l'ammissione alla scuola e deve essere provata con uno speciale esame.

Ai candidati è vivamente raccomandato infine di farsi un'adeguata conoscenza della stenografia, prima o dopo la loro ammissione alla scuola.

Il corso obbligatorio si compone di due anni. Inoltre vi è un altro anno facoltativo per i giovani che abbiano conseguita la laurea. Ecco il programma del biennio 1928-1929.

Nel primo anno si insegnano:

a) Pratica giornalistica. Il corso è destinato a dare allo studente una conoscenza degli elementi fondamentali del giornalismo, con speciale addestramento sui metodi di una tipica sala di redazione. Particolarmente si insiste sulla pratica del lavoro, basato sulle notizie della giornata. Gli studenti cominciano a lavorare come in una redazione di giornale, e avanzano gradatamente a più importanti compiti. La classe è organizzata come una redazione. Il professore funge da direttore;

b) La composizione giornalistica. Gli scopi del corso sono: assicurarsi che ogni studente si sia impadronito della composizione inglese, insegnare a ogni studente, coll'esercizio, colla discussione in classe e colloqui personali col professore, come si applicano questi principii agli articoli giornalistici di indole diversa;

c) Psicologia delle notizie e il loro interesse. Uno studio su ciò che interessa il lettore, e il modo d'interpretazione e trattamento giornalistico delle notizie.

Accanto a queste materie obbligatorie, il programma contiene alcune materie facoltative. Lo studente può scegliere due dei seguenti corsi:

a) Il giornalismo politico. Un corso illustrato da esercizi pratici, sulla storia e la politica Americana in relazione al giornale. (Lo studente deve aver già frequentato un corso di *organizzazione del governo*, (preparazione alla carriera politica e amministrativa) per poter prendere parte a questo;

b) Il giornalismo finanziario. Pratica introduzione dal punto di vista giornalistico, alle questioni finanziarie, compreso il funzionamento della Borsa dei valori e dei titoli, e gli elementi dell'investimento e del commercio bancario. La continuazione di questo corso è offerta allo studente nel secondo anno, per coloro che desiderano specializzarsi in questioni finanziarie. (Lo studente deve aver già frequentato un corso di economia politica, per poter prendere parte a questo);

c) Letteratura Europea Moderna dal 1870 in poi;

d) Fattori fondamentali delle relazioni internazionali. Prima metà. Uno studio dei fattori geografici, economici e psicologici delle relazioni internazionali. Imperialismo e rivalità economica con speciale referenza alle materie prime ed alle difficoltà doganali. Effetto dell'imperialismo sulle razze poco civilizzate. Gli Stati Uniti e « la porta aperta ». La parte più sviluppata di questo corso comprende i *conflitti contemporanei*, e la politica estera del governo, piuttosto che teorie economiche. La seconda metà studia razze, religioni e nazio-

nalità, considerate come problemi delle relazioni internazionali contemporanee. Irredentismo e punti di attrito. Cooperazione internazionale; la Lega delle Nazioni, il Tribunale Internazionale, e negoziati di garanzia. Negoziati per armamenti e disarmi. Alleanze Europee. Pan-Americanismo. Politica delle grandi potenze;

e) Storia delle relazioni estere americane. Uno studio delle relazioni internazionali del popolo americano, dall'indipendenza ad oggi. Non un corso in diplomazia, né di storia diplomatica, ma un tentativo per capire le forze di espansione della vita nazionale americana, e le loro relazioni colla politica estera. Il corso tratta prima di tutto i diversi interessi internazionali americani — commerciali, politici, finanziari, strategici, missionari e filantropici, e poi, la politica estera tipicamente americana — isolamento, la dottrina di Monroe, la « porta aperta », e la libertà dei mari, come si sono trasformate, adattandosi man mano agli interessi nazionali che venivano sviluppandosi;

f) L'industria giornalistica. Uno studio del giornalismo, dal punto di vista industriale, l'organizzazione e la proprietà di un giornale, le fonti di entrate e spese; problemi di pubblicità e di diffusione: analisi del costo di pubblicazione; proporzioni tra le spese per l'amministrazione, la tipografia e la redazione; salari e paghe, relazioni di un giornale colle associazioni degli editori e della stampa; il campo di affari della pubblicazione di giornali e di riviste.

Redazione delle « varietà ». Un corso sui problemi della organizzazione della direzione della parte varietà in giornali e riviste. Rubriche, e sezioni specializzate. Attenzione speciale viene data agli argomenti principali, quali Moda, Arte, Mondanità, Economia domestica, Igiene.

Secondo anno professionale. Corsi obbligatori.

« *Reportage* » *e importanza delle notizie.* — Esercizi pratici di *reportage* e stesura di notizie. Gli studenti si esercitano nelle condizioni che si verificano nei più importanti uffici di giornali. Le due metà della classe fungono alternativamente da *reporters* con un capo della cronaca e un assistente, sotto la direzione di un professore. Tutte le fonti di notizie sono utilizzate e il servizio completo della « New York City News » (una agenzia di notizie di cronaca) è quotidianamente adoperato.

Per le notizie telegrafiche, la classe riceve il completo servizio dall'« Associated Press », dell'« United Press », e dell'« International News ». Il « New York Times » fornisce poi complete copie di tutto il suo notiziario cablografico e telegrafico per il lavoro di ogni giovedì. Il lavoro della classe viene discusso il giorno seguente.

La legge sul « libello ». — Uno studio dei diritti e doveri di un giornale, i limiti legali della libertà di stampa, l'obbligo e la necessità per un giornalista di salvaguardare l'interesse suo e del giornale evitando di essere esposto ad azione giudiziaria, penale o civile, ed i modi pratici per effettuare questa protezione.

Sviluppo del giornale moderno. — Uno studio della storia del giornalismo in rapporto alle condizioni esistenti ed alla luce che getta sulla teoria e la pratica del giornalismo quotidiano.

Corsi facoltativi. — Lo studente può scegliere due o tre dei seguenti corsi:

Gli affari nel giornalismo; Redazione delle varietà; Letteratura teatrale europea moderna (Il dramma europeo dal 1870); *Letteratura novellistica e romanzesca europea moderna; L'articolo di fondo* (Esercizi pratici, e studio della storia e lo sviluppo degli articoli editoriali); *Articoli finanziari; Articoli speciali; Relazioni internazionali.*

Un anno facoltativo per studenti che abbiano conseguito la laurea.

Corsi obbligatori.

Preparazione di una tesi. — Il corso ha lo scopo di indirizzare i candidati alla nomina di « Master of Science in Journalism », nella investigazione e preparazione di un argomento di indole giornalistica, che deve essere approvato dal direttore.

La psicologia delle notizie e delle letture popolari. — Un corso a base di conferenze, aperto a tutti gli studenti laureati, interessati nei problemi sociali e economici che si connettono alla materia dei giornali, riviste, libri e cinematografie contemporanee. Interessi speciali e classi di lettori saranno discussi, specialmente in rapporto ai fattori psicologici che determinano la scelta delle letture, si studia la tecnica di diversi metodi per i quali l'interesse del pubblico è suscitato, e si compilano brevi analisi statistiche.

Corsi facoltativi. — Problemi della direzione di un giornale.

Critica letteraria. — Lo scopo di questo corso è di preparare lo studente a critiche, destinate a essere pubblicate in giornali e riviste, secondo le regole moderne.

Critica drammatica. — Esercizi nella composizione delle critiche drammatiche di diversi tipi di produzione. Il corso comincia con un esame delle nuove tendenze del teatro americano, segue uno studio delle diverse forme di drammi e commedie presentati sul palco scenico americano ed una discussione sulle regole di apprezzamento e confronto. La pratica si fa nelle condizioni in cui le critiche drammatiche sono ordinariamente scritte e pubblicate. Il corso poi continua colle critiche di commedie di New York fatte da studenti, sotto la direzione del professore.

Il supplemento domenicale. — Una introduzione ai diversi aspetti del lavoro di preparazione di un supplemento domenicale, con articoli da scriversi a frequenti intervalli.

Giornalismo industriale e finanziario. — La relazione di un giornale coll'industria che serve, storia del giornale industriale; analisi dei migliori giornali di questo genere; qualificazioni e doveri del direttore; relazione del direttore al lettore e al fornitore della *reclame*; pratica nella raccolta delle notizie, interviste, preparazione e pubblicazione di articoli, problemi di direzione, di impaginazione e produzione.

Giornalismo scientifico e tecnico. (Continuazione del corso precedente). — Uno studio delle recenti scoperte scientifiche e invenzioni e le loro applicazioni, nei processi industriali, inclusi i problemi di distribuzione e di vendita. Lo studente si esercita nella composizione di articoli scientifici e tecnici per uso del gran pubblico e anche per un pubblico di tecnici ».

* * *

Come si vede dal vasto e particolareggiato programma la scuola americana si fonda essenzialmente su due elementi, uno tecnico ed uno politico. Il tecnico ha sopratutto per base il *reportage*, cioè la capacità di giudicare gli avvenimenti e trarne le notizie, in proporzione del loro valore e del loro interesse.

Il secondo fondamento del giornalismo americano — e non certo il meno importante — è, dopo la tecnica, *la unità di direttiva politica, in rapporto agli interessi nazionali.* Dal programma della Università giornalistica si capisce che cosa è la disciplina e la compattezza americana. Questa scuola vuol essere infatti una scuola di dirigenti: dirigenti che conoscano le masse e la loro psicologia, che conoscano sopratutto che cosa l'America vuole.

L'importanza della scuola giornalistica ai fini della politica nazionale americana è, perciò, da considerare con particolare attenzione.

Alle scuole che abbiamo accennate, esistenti già in Europa e in America, stanno per aggiungersi altre due Università giornalistiche. Qualche mese fa la Spagna, imitando la disciplina giuridica della professione giornalistica, adottata dal Regime fascista in Italia, stabiliva, con un progetto presentato all'Assemblea azionale dalla Commissione delle leggi politiche, la *definizione del giornalista*, la formalità e garanzie da esigere dagli editori di giornali, *le regole da seguire per esercitare la professione giornalistica e la creazione in tutte le Università di scuole di giornalismo, che rilasceranno un diploma, senza il quale sarà impossibile esercitare la professione.*

Infine, il mese di aprile scorso, a Praga, il Ministro della Pubblica Istruzione inaugurava in presenza dei delegati delle organizzazioni professionali e delle autorità centrali, l'alta scuola di giornalismo. Il fine di questa scuola — annunziò un comunicato ufficiale — è quello di dare una base scientifica all'educazione dei giornalisti di professione. La scuola sarà diretta dal prof. Dvrrsky, col concorso dei professori dell'Università di Praga incaricati dell'insegnamento delle scienze politiche. La parte puramente giornalistica dell'insegnamento sarà fatta da uomini eminenti nel campo professionale, quali direttori, amministratori e redattori dei principali giornali e delle maggiori agenzie. La scuola farà appello, fin dall'inizio, anche a corsi di conferenze dei più celebri giornalisti stranieri.

Il problema della scuola dei giornalisti fu affrontato altresì, l'anno scorso, nella Conferenza Internazionale della Stampa che si tenne a Ginevra, per iniziativa della Società delle Nazioni.

La discussione — lunga e vivace — si conchiuse con questa risoluzione, che, come tutte le risoluzioni societarie, dà, naturalmente, un colpo al cerchio e un altro alla botte.

« *Scuola dei giornalisti.* — La conferenza constatando che il giornalismo è una professione che richiede in primo luogo, qualità speciali e quindi una pratica che soltanto l'esercizio professionale può dare, considerando ciò nonostante, che delle nozioni generali e talune nozioni tecniche sono indispensabili per intraprendere la carriera giornalistica, si dichiara favorevole al mantenimento o alla creazione, nelle università o istituti similari, di corsi che permettano ai giornalisti, durante le ore libere, in condizioni di lavoro che pienamente rispettino la loro libertà di pensiero, di approfondire le loro cognizioni nel campo politico, economico ecc. ».

III.

La questione è, dunque, all'ordine del giorno, in tutti i paesi del mondo. Le realizzazioni della scuola di giornalismo sono però ancora, quasi dovunque, alquanto caotiche, disordinate, incomplete.

L'Italia Fascista cha ha dato al mondo intero, con la legge sulla stampa e l'organizzazione sindacale giornalistica, attraverso l'Albo, il contratto di lavoro e l'Istituto di Previdenza, un modello di disciplina del giornalismo, può e deve precedere gli altri paesi anche nell'istituzione di una scuola giornalistica, organica, semplice e completa.

Come osservò Gino Valori, nella sua relazione al Congresso dei Giornalisti fascisti di Milano, nel 1924, sarebbe utile istituire una

« Scuola giornalistica di Stato », in due o tre delle principali sedi universitarie italiane, per esempio a Milano e a Roma. Questa scuola dovrebbe comprendere anzitutto un corso teorico di studi simili a quello della Facoltà Fascista di Scienze politiche dell'Università di Perugia, ma certamente più snello, con una selezione accurata delle materie esistenti e l'aggiunta di qualche altra materia più viva. Le ventinove materie della facoltà perugina potrebbero essere convenientemente ridotte a venti.

Una nuova cattedra, utilissima, potrebbe essere, per esempio, quella di *Politica Contemporanea* — che già abbiamo vista nel programma della « Columbia University » — e che Roberto Forges-Davanzati aveva appunto proposto per la Facoltà di Scienze politiche sorta a Perugia.

Dopo il corso teorico, si dovrebbe istituire un *corso pratico di tecnica giornalistica*. Questo corso pratico, meglio forse che nelle Università, troverebbe convenientemente posto presso i principali Sindacati Fascisti dei Giornalisti, col carattere di una vera e propria scuola professionale. Esso potrebbe essere efficacemente sostituito ai diciotto mesi di pratica redazionale, previsti dal Regolamento dell'Albo Professionale per il passaggio degli aspiranti giornalisti dal ruolo dei *praticanti* a quello dei *professionisti*.

Abbiamo visto, in principio, le ragioni che militano a favore di una preparazione universitaria per i giovani che intendono dedicarsi al giornalismo. Cercheremo ora di dimostrare come la scuola pratica sia essenziale non meno dei corsi superiori di studio, ed abbia il còmpito fondamentale di mettere il giovane aspirante al giornalismo a contatto diretto con la vita quotidiana e di abituarlo a trarre dalla vita la materia della sua attività professionale.

Il corso pratico deve essere, prima di tutto, una grande scuola di *reportage*. Non si può diventare giornalisti completi se non si ha la passione del *reporter*. Il giornalismo si fonda essenzialmente su quello che accade; e deve avere per base quello che si vede e si ode, prima ancora di quello che si legge. Un giornalismo libresco, letterario, nel senso meno nobile della parola, non è un giornalismo efficace, non è un giornalismo che afferra e convince.

Molti mali del giornalismo italiano — che è, senza dubbio, un grande giornalismo, ma non è immune da manchevolezze e da errori — derivano precisamente da una mentalità pseudo-letteraria, statica, di rifacimento, ancora purtroppo radicata, specialmente nei giornalisti della vecchia generazione. I giornalisti italiani, in genere, vogliono essere troppo letterati e troppo poco *reporter*. Quando si vuole raffigurare un tipico giornalista inglese o americano si disegna

o si descrive un uomo giovane, spesso in abito sportivo, quasi sempre con un taccuino o una macchina da scrivere in mano, in mezzo alla gente, in treno, a bordo di una nave, tra la folla, insomma nel tumulto del mondo. Così lo vediamo nei romanzi, nei *films*, nelle caricature. È il cacciatore delle notizie, l'osservatore dei fatti.

Invece, nella concezione nostrana, il giornalista è per lo più, un sedentario: un uomo che legge o scrive, dietro un tavolo di redazione. Ecco due simboli; ecco gli indici di una diversa mentalità. È necessario dunque cambiare.

Il giornalismo italiano ha bisogno, come tutti gli altri, se non più degli altri, di notizie, fresche, vive, tratte direttamente dagli avvenimenti. Ma spesso — sopratutto in passato — col nostro abituale disprezzo per il *reportage* e la nostra assoluta religione per la letteratura, invece di cercare le notizie, abbiamo aspettato di leggerle: e ci siamo limitati a commentarle. Di conseguenza, il vecchio giornalismo italiano ha abusato e abusa di rifacimenti, di teorie, di polemiche. Così, i nostri giornali sono pervenuti a questo risultato allarmante: che quasi tutti, anche, e, forse, sopratutto, i meglio informati e meglio curati tecnicamente — riproducono dal quaranta al sessanta per cento di notizie dall'estero. Parigi, Londra, Berlino, Mosca persino, inondano i nostri giornali, e l'informazione straniera è, per di più, ampia, organica, continuativa, perché è, di solito, frutto del lavoro di *reporters* stranieri, raccolto, telegrafato o telefonato dai nostri corrispondenti all'estero.

Le conseguenze di questo stato di cose sono state naturalmente parecchie e tutte gravi. Anzitutto, il nostro giornalismo divenne strumento, sia pure involontario, di propaganda straniera, di diffusione di idee e di costumi di altri paesi, di penetrazione americana o francese o inglese o tedesca nella nostra vita nazionale: anche, e per lo più, in ciò che è meno degno di essere importato. In secondo luogo, il lettore italiano si è fatta naturalmente un'idea esagerata dell'importanza e della grandezza di tutto quello che accade all'estero e ha finito con concluderne che la vita italiana è meno interessante di quella degli altri paesi. Infine, i giornali sono diventati spesso noiosi, sempre monotoni ed eguali, per ciò che si riferisce al nostro paese. Eppure la vita italiana produce un materiale giornalistico così vasto e così vario da poter eclissare la stessa vita americana, quando fosse raccolto e presentato convenientemente. Non ci riferiamo qui, come è facile intendere, alla cronaca nera, che noi, per primi, vogliamo giustamente e rigidamente bandita o ridotta al minimo e che, d'altronde, abbonda all'estero solo in una certa categoria di giornali, classificati, fra la cosidetta *stampa gialla*. Ma anche a questo pro-

posito non si può fare a meno di osservare come precisamente questa cronaca nera, che in Italia cerchiamo opportunamente di sopprimere, giunga ai nostri giornali largamente dall'estero, per telefono, per telegrafo o per cavo, col risultato di farle occupare nel giornale un posto d'onore, in prima pagina o nelle « ultime notizie »: con quanta edificazione dei nostri lettori ognuno può agevolmente giudicare.

Un altro danno gravissimo che, dalla concezione giornalistica pseudo letteraria e antidinamica, deriva all'Italia, risulta da quello che è il riflesso della vita italiana nei giornali stranieri.

Le notizie fresche e interessanti esercitano fatalmente una specie di pressione lenta e, spesso, inavvertita sulla opinione pubblica degli altri paesi. Come noi abbiamo, attraverso i nostri corrispondenti dall'estero la pressione dei giornali stranieri, così i giornali stranieri subiscono l'influenza dei nostri giornali, attraverso i loro corrispondenti in Italia. Ma, ahimè, quanta differenza in questo scambio di influenze! I corrispondenti stranieri prendono dai nostri giornali quello che trovano: cioè troppo poco, al di fuori della politica. Spesso, nella stessa politica, sono fuorviati dal tono eternamente polemico dei nostri giornali; e, naturalmente, mandano all'estero molto poco di quello che si fa in Italia e che pure sarebbe degno di essere conosciuto, anche oltre i confini.

Così, i giornali stranieri, pubblicano normalmente scarse notizie dell'Italia; e se oggi la situazione è migliorata, ciò si deve esclusivamente alla grande personalità di Benito Mussolini che s'impone, col suo genio e con la sua opera grandiosa, all'attenzione e all'ammirazione del mondo intero.

Ma gli altri paesi, che non hanno Mussolini e non hanno il Fascismo, cioè due produttori giganteschi di notizie e di interesse, ci invadono, con il loro materiale giornalistico. Guardate la Francia. L'America, per esempio, da qualche tempo a questo parte, è in prima linea su questa strada d'invasione. Notizie e fotografie dall'America occupano un posto enorme nei nostri giornali e nelle nostre riviste.

La stessa povertà del notiziario nazionale — dovuta alla pigrizia mentale e fisica dei nostri giornalisti di vecchio stile — porta, per forza di cose, all'esagerazione dell'unica materia di facile presa, ossia della politica, perché la politica, fra l'altro, entra in redazione molto spesso da sé, sotto forma di discorsi e di comunicati. Cosicché il giornale italiano è sopratutto politico; mentre la politica propriamente detta occupa solo un settore della vita nazionale, la quale, pur essendo interamente permeata e guidata dallo spirito politico, offre infiniti altri campi di osservazione e di studio, generalmente trascurati o passati in sottordine.

La differenza fra quello che i giornali italiani pubblicano dall'estero e quello che i giornali stranieri pubblicano dall'Italia è addirittura enorme. Un giorno, il Capo del Governo, fece compiere dal suo ufficio stampa un accurato spoglio di ciò che cinque fra i principali giornali italiani avevano pubblicato, in una settimana sull'estero e di quello che cinque fra i più grandi giornali europei avevano pubblicato sull'Italia. I due plichi, pesati sulla bilancia, dettero qualche grammo all'Italia, parecchi ettogrammi all'estero.

Il « New York Times » — che è uno dei maggiori e più diffusi giornali degli Stati Uniti — dedica, normalmente, al notiziario estero dal 3 al 10 per cento del suo spazio. Per oltrepassare il 10 % bisogna che accadano all'estero avvenimenti sensazionali.

Va soggiunto che, anche in questa magra percentuale, la maggior parte delle notizie straniere riflette quasi sempre interessi americani. I giornali americani più popolari dànno appena l'uno per cento di notiziario proveniente dall'estero. Altrettanto si verifica a Parigi, a Londra, a Berlino. Gli stessi giornalisti stranieri che vengono in Italia si stupiscono di leggere sui nostri giornali una cronaca così minuta e abbondante dei loro paesi.

La deficiente raccolta di fatti della nostra vita nazionale, porta con sé un altro non lieve difetto del nostro giornalismo: il larghissimo spazio dedicato ad articoli su questioni varie, non sempre di interesse immediato e quasi mai scritti per il gran pubblico, e perciò pesanti, illegibili, inefficaci, in gergo giornalistico, *mattoni*.

Bisogna osservare a questo punto che la scuola pratica professionale per i giornalisti non può e non deve essere una scuola nel senso tradizionale e poco gradito della parola. Deve essere, nei metodi e nello spirito, qualche cosa di assolutamente diverso. Appunto perché deve educare i giovani aspiranti giornalisti a trarre sopratutto dalla vita l'ispirazione e la materia della loro opera quotidiana, deve essere in un certo senso, se fosse ammesso il bisticcio, una vera e propria *antiscuola*, cioè in piena antitesi con la scuola accademica, formalistica, cristallizzatrice, da cui il fascismo sta fortunatamente liberando tutto l'inquadramento nazionale.

La scuola professionale dei giornalisti deve, in primo luogo, allontanare i giovani da quell'insieme di luoghi comuni e di schemi mentali in cui si è adagiato il giornalismo vecchio stile, per pigrizia o per inerzia, e spingerli energicamente all'originalità. Da un numero infinito di anni, per esempio, i nostri cronisti parlamentari iniziano invariabilmente i resoconti delle sedute della Camera e del Senato con la solita formula: « La seduta si è aperta alle ore ..... Presiede l'on. X. Il Segretario Y legge il processo verbale che viene appro-

vato. Sono presenti nell'aula, ecc. Al banco del Governo siedono, ecc. ». Tutto ciò è, travettismo giornalistico che la scuola deve bandire. Si perde nella notte dei tempi il giorno in cui i cronisti dei nostri giornali infiorarono i resoconti delle feste e delle cerimonie o le cronache dei delitti con quel frasario che ancora oggi delizia il pubblico dei lettori per la sua impassibile convenzionalità. Da che esiste cronaca giornalistica i funzionari sono sempre « solerti », la polizia « indaga alacremente », l'aspetto della folla è « imponente », la sala offre « un colpo d'occhio magnifico » e la città e, « sin dalle prime ore del mattino, imbandierata e festante ».

Occorre, dunque che la scuola parta in breccia anzitutto contro i luoghi comuni e le menzogne convenzionali ispirando nei giovani il senso della novità, che è l'aspetto caratteristico dell'avvenimento, cioè, di quello che interessa ed è degno di essere registrato, annotato, commentato. Un vecchio giornalista americano che aveva il còmpito di indirizzare gli aspiranti giornalisti al *reportage*, usava un metodo froebeliano che pure aveva, nella sua ingenuità, il segreto dell'efficacia. « Se voi attaccate una casseruola alla coda di un cane — egli diceva — e il cane fugge, questa non è una notizia. È quello che deve accadere e accade normalmente. Ma se il cane *non fugge*, ecco la notizia. È la novità, l'avvenimento che non si riproduce ogni giorno ed ogni volta che agisca la stessa causa ».

Questo giornalista un giorno portò, come al solito, i suoi allievi negli uffici della polizia di New York. Il funzionario di servizio dichiarò che in quel giorno non era accaduto proprio nulla. Il vecchio giornalista domandò ai suoi scolari:

— Ebbene? Che cosa diremo oggi della cronaca della giornata? Quali sono le notizie del giorno?

— Nulla — risposero in coro gli allievi. — Non è accaduto proprio nulla. — Ma no, amici miei, la notizia, la grande notizia, l'eccezionale notizia è proprio questa: che in una città come New York, oggi, non sia accaduto nulla che abbia richiamato l'attenzione e l'opera della polizia.

Questi episodi valgono a mettere in rilievo il carattere, particolare, antitradizionalista e dinamico, indispensabile ad una scuola pratica professionale per i giornalisti.

È necessario dunque rinnovare lo spirito, la tecnica, la mentalità del nostro giornalismo, secondo le esigenze dell'interesse nazionale, tenendo ben presente la funzione educativa della stampa periodica, non dimenticando mai il carattere essenzialmente creativo dell'opinione pubblica che è proprio del giornalismo.

Questo còmpito, altissimo, può essere affidato alla scuola. Abbiamo visto, nelle dichiarazioni di Pulitzer e nel programma della *Columbia University*, che cosa si propone, nell'interesse del paese, la scuola giornalistica americana. Non c'è dunque ragione di dubitare che la scuola dei giornalisti in Italia possa fare anche di più e meglio. Essa può veramente indirizzare il giornalismo italiano sulla strada nuova. Essa può collocarlo all'altezza dei tempi. Essa può definitivamente fascistizzarlo. Non basta infatti essere politicamente a posto, per aver l'onore di poter definire giornalismo Fascista.

Fascismo significa visione degli interessi nazionali, formazione della coscienza popolare, educazione dello spirito pubblico, secondo i fini della politica italiana; ma significa anche vita, dinamismo, modernità, indirizzo integrale rivoluzionario, in ogni campo della attività umana.

Perché il giornalismo italiano possa assolvere degnamente la sua funzione educatrice, perché esso possa diventare, come deve diventare, uno strumento del Regime e della Rivoluzione Fascista, deve rinnovarsi dalle fondamenta, nell'anima, nella mentalità, nella tecnica.

La scuola, pertanto, appare come la principale fucina dalla quale possa uscire la nuova generazione giornalistica, intellettualmente, politicamente e moralmente preparata alla sua grande missione nazionale.

ERMANNO AMICUCCI.

L'ARCHIVIO INEDITO DI PAULO FAMBRI

II.

POLEMICHE E GIORNALI

Oltre alla sua intensa azione di uomo politico, Paulo Fambri fu un attivo scrittore delle cose più varie, organizzò il primo congresso per la proprietà artistica e letteraria, cooperò alla regolamentazione del duello, fondò giornali e riviste, riordinò il R. Istituto Veneto a Palazzo Loredan, ebbe polemiche vivaci e duelli, si occupò di varie iniziative industriali, nelle quali profuse e perse largamente del suo (specie nell'industria veneziana dei merletti, come, anche pochi giorni prima di morire, ricordava il compianto senatore Pompeo Molmenti), tutelò i diritti dei volontarî delle guerre dell'indipendenza e fu il propugnatore del Tiro a Segno.

In questa sua attività molteplice, durata ben mezzo secolo, il Fambri ebbe molte lotte e dovette affrontare numerose difficoltà: lotte e difficoltà che sono prospettate, per quanto pallidamente, da parecchie lettere del suo archivio inedito, fra le quali scegliamo (in ordine alfabetico dei nomi di chi le scrisse) le più importanti.

Ed è bene premettere che in tutta questa attività il Fambri ebbe a fianco, successivamente ed anche nel tempo stesso, Ruggiero Bonghi, Vittorio Salmini ed Aristide Gabelli, tre mentalità e tre temperamenti — per non dire tre culture — completamente diverse le une dalle altre. Questi nomi, nelle opere e negli scritti — spesso in collaborazione — si fondono, soventi, con il suo.

Subito, però, cominciarono le difficoltà per tirare avanti la « Perseveranza », che aveva, a Milano, i suoi uffici al numero 12 di via Pasquirolo, ed il Bonghi si trovava imbarazzato a poter pagare i suoi creditori e la collaborazione del Fambri, col quale aveva anche cominciato a scrivere insieme una commedia, il cui ms. fu poi trovato, incompleto, da Domenico Gnoli, direttore della « Nuova Antologia », dopo la morte del Bonghi (avvenuta nel 1895) e del Fambri (avvenuta nel 1897).

1.

Questa lettera, datata da Milano 11 luglio 1861, prova le due cose:

« Caro Fambri,

« Mandai la tratta al Levi, però senza dirgli molto, non avendo pensato alla ragione di doverlo ringraziare. Pagai quella dei 100 fr. Non ho potuto darti i 100 fr. subito, perchè n'hai voluti 250: — con un rigore di cui non vi ha esempio che nello *Shylock* di Shakespeare — ed è da me che ogni cosa esce. Gli avrai il mese prossimo. Se tu vuoi che questa commedia finisca, devi venire in Milano il 16 del corrente. Starvi quattro giorni.

« Ama il tuo

« BONGHI ».

« Sto preparando una curiosa e nuova cosa. Una riduzione d'una delle commedie politiche d'Aristofane; ma ci vuole un anno ».

È da notarsi questo p. s. per avere ancora una volta la conferma con quanta coscienza e minuzia Bonghi traducesse e riducesse dal classico greco.

2.

« Milano, li 12 sett. 1867.

« Caro Fambri,

« Il Bianchi (1) mi ha risposto d'aver mandato il tuo manoscritto in stamperia (2); ma come non aggiunge che si pubblica nel fascicolo prossimo del 15 nov.; credo che intenda pubblicarlo in quello del 15 dic. Del resto, è oggi in Firenze, e potrai interrogarlo. Lo troverai al Ministero di pubblica istruzione.

« Quanto alla tua dichiarazione, il mio pensiero sarebbe di stamparla colle tre nostre firme (3), e ti prego di mandarmi nome e cognome; ma non pubblicarla per ora, perchè ci è troppe cose a pensare. Del resto, la società qui mi dà tutta ragione e me lo mostra.

« Verso la fine del mese ti manderò la commedia. Sono quindici giorni che non ho pace un solo momento.

« A rivederci alla stamperia le Monnier il 29 novembre ed ama il tuo

« BONGHI ».

3.

« Milano, li 20 ott. 1867.

« Caro Fambri,

« Non ho nessuna fretta: ed aspetto le altre firme (4). Ho scritto ieri al Senatore Gallotti, in Napoli, gran duellante. A me parrebbe importante

(1) Celestino Bianchi.
(2) La stamperia del Sonzogno.
(3) Si trattava di una dichiarazione circa la famosa polemica sul duello.
(4) Si riferisce alla sua lettera del 12 settembre 1867.

la firma del Robilant; e vi potreste in questo termine, che, sinchè la legge non esige la firma degli articoli, il Direttore del Giornale non si può esimere dall'accettarne anch'egli la responsabilità, se la persona offesa intende dirigersi a lui.

« In che ballo siamo! Che politiconi! Siamo in questa situazione, che qualunque cosa facciamo, è una bestialità. Io parto questa sera per Firenze.

« Ama il tuo

« BONGHI ».

4.

« Caro Fambri,

« Io non tradisco. Ma bisogna che tu badi che io ho lezione il Martedì e il Venerdì; e tra questi due giorni non entra un viaggio sino a Venezia. Perciò, non posso fare questa maledettissima conferenza (5), se non nelle feste di Pasqua, o prima o dopo Pasqua.

« Dì, dunque, a quelle dame, che questa volta, come tante altre, hanno avuto torto di non mettere una intera fiducia in me. Pur troppo, si pentiranno un giorno di non avermi conosciuto abbastanza; ma sarà troppo tardi.

« Quanto al soggetto, te lo manderò a dire qualche giorno prima: su che sarebbe meglio parlare, almeno in genere?

« Avrai per il rimanente risposta dal Segretario dell'Associazione (6).

« Ama il tuo

« BONGHI ».

« Roma, 6 aprile 1881.

« *P. S.* Fissa tu il giorno in quei limiti che ti ho detto ».

5.

« Caro Paulo,

« Vivo così lontano da ogni rumore pubblico, e prendo così di rado parte ai Congressi, che, se tu non mi avessi scritto che ve n'è uno Cavalleresco a Venezia, io non ne avrei saputo nulla. Ora, tu non solo me lo dici, ma vuoi che io intervenga. Non mancherò in questa, come in ogni altra cosa, di obbedirti; e anche mi piace di vedere, se il Congresso trova modo di dare un miglior ordine alle sfide tra i giornalisti, la cui salute mi preme, perchè li presiedo (7).

« Tu hai da un quarto di secolo l'idea che al duello in genere si possa e si deve trovare in modo pratico una soluzione cavalleresca ed anche legislativa. A me piacciono gli uomini cocciuti, e perciò mi piaci tu, che sei tale, oltre ai tanti altri tuoi pregi che non si contano. Spero che il Senato e la Camera entrino nelle tue idee. A me, come Presidente dell'Associazione della Stampa, preme, che sia approvato dalla Corte di onore di quella il

(5) Una conferenza a Palazzo Loredano, organizzata da un comitato di signore veneziane, a scopo benefico-patriottico.

(6) Della stampa, di Roma.

(7) Li presiedette dal 1884 fino al giorno della morte.

progetto di Codice per le questioni di onore, che tu le hai proposto; e farò il poter mio, perchè in una settimana o al più tardi in un mese sia deliberato; e se ne possa dar parte al Congresso. Intanto ama il tuo

« Roma, 13 dicembre 1886 ». « BONGHI ».

6.

Da Torino, dove dirigeva la « Gazzetta Piemontese », in data 22 dicembre 1878, Vittorio Bersezio, ringraziando il Fambri per l'invio di un opuscolo, parla del progetto di una pubblicazione (il primo ed unico volume fu *Torino*) che poi non portò più a complemento.

« Carissimo Fambri,

« Grazie del vostro opuscolo, di cui presto vedrete cenno sulla *Piemontese*, della vostra lettera e della buona amicizia che mi conservate. Assicuratevi che questa, da parte mia per essere tanto muta, non è meno vivace e sincera. Siete sempre uno dei più simpatici uomini di lettere che io abbia mai conosciuto.

« Quanto alla mia opera, ora lavoro intorno al 2° volume, e vado innanzi più lentamente di quel che vorrei, parte per le mie tante altre occupazioni, parte per la debolezza della mia salute.

« Anzi, a questo riguardo, vengo sfacciatamente a chiedervi un grosso ma grosso favore davvero.

« Quel lavoro che nel 1° libro avete visto fatto intorno al Piemonte, intendo farlo per tutte le provincie italiane, non così diffuso, certo, ma vorrei abbastanza completo nella sua necessaria concisione.

« Potreste voi degli uomini illustri del Veneto — scienziati, letterati, artisti, — almeno dei principali, darmi un legger cenno, farmene se non altro, presenti il nome e le opere e i meriti più spiccati?

« Se sì, oh! che servizio mi renderete.

« E a proposito di servizi, ce ne sarebbe un altro ma grandissimo, quello che mi accennaste che il *Molosso* volesse parlare del mio lavoro nel *Fanfulla*. Vi dico senza la solita ipocrisia, che ciò, lo desidero di molto. Un articolo sopra un giornale così diffuso e autorevole, mi gioverebbe assai e per la trama dell'opera (che è già molto) e per l'interesse della... (che è pure qualche cosa), ve ne sarei riconoscentissimo.

« Voi vedete che vespaio siete venuto a stuzzicare!

« Vogliatemi sempre un po' di bene, accettate i miei auguri pel nuovo anno e credetemi vostro aff.

« V. BERSEZIO ».

7.

Camillo Boito aveva, nel 1895, compiuta l'opera di riattamento nella Basilica di Sant'Antonio a Padova, riunendo nell'altar maggiore le sculture a bassorilievo che vi fece il Donatello, dal 1453 al 1456, ed il suo famoso Crocifisso. Lodata l'opera dal Fambri e dalla sua con-

sorte, anche per iscritto, il Boito, scrisse la lettera che segue al Fambri, ma, per la sua nomina a Presidente dell'Accademia di Brera non potette compiere il suo grande progetto veneziano, del quale parla in questa lettera:

« Milano, 21 otto. '95.

« Caro amico,

« Grazie a te ed alla tua signora delle gentili parole sull'Altare di Padova. A lei deve essere piaciuto di vedere riunite le opere padovane di Donatello, e quali erano fatte appunto per stare insieme. E grazie delle tue buone intenzioni a favor mio per l'Istituto Veneto. Sarei lietissimo di diventar collega di tante brave persone e di lavorare con voi altri. O' deciso definitivamente di venire a Venezia, sperando di veder sorgere un grande e forte istituto artistico, in cui le belle arti, le arti applicate alla decorazione e all'industrie e l'Architettura s'aiutino a vicenda, mostrando come, riunite, possano rifarsi una vita nuova. Venezia è la sola città dove la bella impresa si possa tentare, e tu devi ajutarla.

« Ci vedremo i primi di novembre; intanto ti ringrazia di cuore il tuo antichissimo amico

« C. Boito ».

8.

Segue un biglietto di Cantù. Non vi è segnato l'anno, ma si comprende facilmente che deve essere del 1870 o del 1869.

« C. A.

« avete perfettamente capito che io rivedeva i mss. ma non potevo star garante della esecuzione tipografica. E del resto che traduzioni! O non sappiamo o non vogliamo fare il nostro dovere.

« Eccovi di nuovo alla Camera, e così mandato.

« Tempo fa vi avevo raccomandato un libro messo a concorso. Ho visto che voi non poteste stare fra i giudici, ma forse saprete che fu premiato un mio, che ora compare col titolo di *Antologia militare*. Se il ministero me n'avesse data qualche copia ve la mandava. Se vi capita, giudicatelo voi, che siete da ciò.

« Dic placuisse tibi, ceteris placuisse putabo ».

« A proposito, voi che avete relazioni col ministero della guerra, potreste favorire quello di cui vi acchiudo un promemoria?

« E tenetemi per vostro aff.

« Cantù ».

« Milano, 10-12

9.

Tenere delle conferenze a Trieste — faro d'italianità sotto il dominio austriaco — era l'ambizione dei nostri uomini politici e dei letterati fino al... 1915. Quale fossero i programmi e l'idee dei trie-

stini al riguardo, lo spiega questa lettera di G. Caprin alla signora Fambri, in data di Trieste 11 novembre 1888.

« Egregia Signora,

« Devo anzitutto ringraziarla moltissimo delle parole lusinghiere che ha voluto dirigermi per il mio libro dei *Nonni* e specialmente per la gentile intenzione che ha dato motivo alla Sua lettera. Andrei veramente orgoglioso che quel mio lavoro formasse parte del tema di una conferenza svolta dall'ingegno sottile di Paulo Fambri, ma mi duole che per disposizioni prese con troppa fretta e per una precipitazione nel dare un annuncio sul nostro giornale il bel progetto non possa realizzarsi. Ed ecco a spiegarmi. Quelli, fra i miei amici, che si occupavano più specialmente delle letture deliberarono l'anno scorso di far venire un solo conferenziere durante l'inverno. Io era d'altro avviso, ma ho dovuto piegarmi alla volontà della maggioranza; difatti mi toccò rispondere al Molmenti, che voleva venire per recare qualche vantaggio al fondo del monumento a Fra Paolo Sarpi, che in causa degli impegni presi col prof. Morselli bisognava rimandare la sua lettura all'inverno dell'89. La stessa risposta fui costretto di dare a Salvatore Farina. Mi dolevano questi rifiuti e con l'avv. Angeli e col Dr. Boccardi siamo venuti ad una specie di rimedio, si pensava cioè di organizzare un ciclo di letture, quando l'*Indipendente* ci scoperse coll'annunzio della prossima venuta del Morselli e ci guastò il progetto. Non vedo adunque possibile la combinazione di una pubblica conferenza del bravo signor Paulo dopo quella privata al Gabinetto di Medicina, a meno che *la sola influentissima presenza di Paulo Fambri a Trieste non distrugga i propositi presi in precedenza dai miei amici.*

« Arrivato ieri sera dall'Istria domattina parlerò col Boccardi, io conto di passare per Venezia verso la fine del mese e mi procurerò il piacere d'informarla più minutamente di tutto.

« Intanto egregia Signora voglia accettare i mie più vivi ringraziamenti e gli ossequi più riverenti e mi perdoni se la prego di ricordarmi al Signor Paulo e di salutarlo caramente.

« Devotissimo Suo

« G. Caprin ».

10.

Dal matematico senatore Luigi Cremona, al quale il Fambri aveva chiesto delle notizie biografiche, ricette in risposta questa lettera:

« 8 maggio 1879.

« Carissimo Collega,

« Eccovi gli appunti biografici che mi domandate. Non è senza esitazione che ve li do; perché mi pare di dover essere messo alla berlina. Vi prego caldamente di attenervi ad essi, salvo quistioni di semplice dicitura; io credo averci messo, senza affettazione di modestia, tutto ciò che può interessare. Se desideraste altri particolari, non avete che a chiedermeli — ma vorrei che non si aggiungessero *aggettivi o frasi lodative,* di alcuna specie, chè in tal caso avrei l'irrimediabile rimorso d'aver contri-

buito a fare l'elogio di me stesso — cosa che abborro sopra ogni altra cosa al mondo. Non ho indicati i titoli accademici perchè, comunque onorevoli, mi sembrano una *vanità*, da farne pompa il meno possibile. Sono le vanità del nostro sesso, quasi come i nastri e le croci degli ordini cavallereschi. Se avete bisogno di me, mandatemi un rigo; io verrò la sera alla Camera. Non mi spiacerebbe di vedere una bozza dell'articolo biografico.

« Il tutto vostro

« L. CREMONA ».

« *P. S.* Vi mando una mia fotografia nella speranza egoistica del ricambio ».

11.

Col grande filosofo Augusto Conti, il Fambri ebbe intima e lunga amicizia e con lui si confidò nei dubbî e nelle esitazioni, come nelle intime agitazioni della propria anima.

La prima lettera del Conti al Fambri fra quelle trovate, è questa:

« Mio carissimo Fambri,

« Promettere e non mantenere, val quanto dar cagione giusta di sfida: e se voi non mi sfidate, viene da generosità vostra, che mi sapete non pauroso ma nemico di duelli. Fuor di celia, eccomi qui sonnacchioso, a passar le giornate intere sul lido, com'una Foca; nè posso raccogliere l'idee, o soffiarvi dentro un alito di vita gaia, chè scrivere a voi una cosuccia morta, no non voglio: talchè la lettera su' duelli nel capo ce l'ho, ma scritta in caratteri sì annacquati e tanto arruffata, che non la so riscrivere. Dunque scusatemi, e compatitemi. Oh! vi sarebbero a dir cose piacevoli molto e utili, prendendo l'avvio da certe asserzioni vostre verissime, come (per esempio) quella de' poltroni. Quando alla fine di Luglio tornerò costà, mi cominceranno altri fastidî, e tuttavia o prima o poi, un ghiribizzo vorrei buttarlo giù; chè l'argomento mi piace, e mi piacete voi, che siete un'*immagine del tempo* notevolissima; del tempo nostro che nell'apparente leggerezza ha tanto del serio, e fra tanti *no* vuol ritrovare un *si*; e lo troverà. Vi abbraccio di cuore; e vi ringrazio dell'amorevolezza che mi avete detto dei miei dialoghi, voi autore del *Caporale di Settimana*. Riverite la vostra Signora. Vostro

« A. CONTI ».

« 16 di luglio 1868. Viareggio ».

12.

In seguito ad un attacco del Fambri alla *Crusca*, il Conti, di essa accademico, scriveva da Firenze, in data 10 febbraio 1877:

« Se l'amico Fambri recasse sulla *Crusca* il medesimo acume di giudizio ch'egli reca in tant'altre cose, ma singolarmente nelle militari; e vi adoperasse poi la metà d'indulgenza e di benevolenza ch'egli, con sì nobile immutabilità, adopera nel giudicare il sottoscritto, credo che l'affetto

suo per l'Accademia sarebbe anche maggiore di quello per uno fra gli Accademici; e quest'uno che si pregia tanto d'esser pregiato da lui, ne sarebbe doppiamente allegro e onorato. Mentre aspetto una sì buona ventura, mi valgo della presente, cioè di potermi dire tuo aff.mo amico

« A. CONTI ».

13.

In questa lettera, indirizzata all'« Onorevole sig. comm. Paulo Fambri, Presidente del Circolo Artistico a Venezia », il Conti usa il *lei*, vedendo nel Fambri ora il Presidente più che l'amico del *tu*.

« Illustre Signore,

« Ricevuta ieri da Lei e dagli altri Signori della Presidenza una lettera così nobilmente graziosa, col bellissimo dono del Gruppo che si specchia nel Canalazzo, esclamai con tutta l'anima: *oh! cara Venezia! oh! bella Venezia! oh! gentile Venezia!* In queste parole sta tutto il mio cuore, nè potrei dire di più! Bensì non tacerò che, mentre mi reputo legato da viva gratitudine per l'onore d'essere stato chiamato a tenere una conferenza in codesta mirabile Città, in quella Sala, dinanzi a Lei, a' suoi Colleghi del Seggio e del Circolo Artistico, in sì nobile Uditorio che nessuno avrebbe potuto desiderare più eletto, fa proprio un singolare contrasto nella mia mente il sentir parlare della riconoscenza loro in termini di tanta benignità. Ma penso che il credito della liberalità suol chiamarsi debito dai generosi.

« Grazie, grazie, mio buono e affettuoso Signor Presidente, e la prego di ringraziare i cortesi che degnarono porre i lor nomi col Suo in una Lettera, la quale serberò per mia consolazione fra le cose più care.

« Devotissimo Servitore

« A. CONTI ».

« 23 agosto 1879. Firenze ».

14.

Per l'iniziativa dell'industria del merletto veneziano, presa dal Fambri, in onore del ricordo materno, e dove vi profuse tutto il suo, il Fambri stesso scrisse un opuscolo. A questo allude il Conti nella lettera che segue:

« 10 maggio 1886. Firenze.

« Caro Amico Fambri,

« Ti rimando le bozze con qualche correzione (8); ma tu fanne il conto che credi. L'Opuscolo mi ha fatto piangere, segnatamente l'appendice. Benedetta la ricchezza che serve a far *lavorare ed a beneficare*: benedetta la memoria di quella vecchia nostra Donna, il cui spirito, dopo la morte del corpo (9), si fa palese a noi con le ispirazioni buone. Oh! questo

(8) Bozze di uno scritto del Conti per gli Atti dell'Ateneo Veneto.

(9) Il 18 aprile 1869 il Conti scriveva a Fambri una delicatissima e nobile lettera di condoglianza, dove diceva *piangi come quelli che sperano*.

è Positivismo davvero; ma generoso, com'è l'anima nella parte sua più alta, e se non si lascia tirar giù dalla bassa, è anche trasportabile all'eroismo. Addio, addio.

« Il tuo « A. CONTI ».

15.

Dopo una conferenza di Fambri, Lombroso e Ferri così gli scrivevano, in data 20 marzo 1886, da Torino, sullo stesso foglio di carta (10):

« Caro,

« Dopo Bonghi, Fambri — ed ora ci basta! Dopo aver conquistati questi due colossi, in *rigoroso* senso, non abbiamo più paura che ci cadano addosso le colonne del tempio. Mille volte vi ringrazio e vi stringo la mano, dunque, per la vostra conferenza — tanto più coraggiosa, ardita e singolare nel centro della metropoli teologica italiana, ove il pensiero positivo è una strana e pericolosa eccezione. Ma voi avete avuto sempre questo coraggio, di non guardare mai dietro voi nè avanti voi — ma solo al vero.

« Vostro dev.mo

« C. LOMBROSO ».

« Egregio Signore,

« Le mando questa lettera dell'amico Lombroso, aggiungendo, anch'io, per iscritto, le congratulazioni per la sua conferenza...

« Ora poi debbo dirle che un mio amico di Vicenza l'avv. Dalle Mole, intimo del Lioy, e che ha dato a Vicenza una conferenza — *Povera e nuda vai filosofia* — (credo delle condizioni economiche dei letterati in Grecia e Roma) desidererebbe tenere una conferenza all'Ateneo. Egli mi scrive anche che desidererebbe ri-tenere quella stessa conferenza, che ebbe esito felicissimo. Io faccio a Lei la domanda, perchè voglia rispondermi *liberissimamente*, quello che dovrò dire a quel mio amico... Suo obblig.mo

« ENRICO FERRI ».

16.

« Padova, 24 maggio 1876.

« Caro Fambri,

« Se hai letto il mio libro sul Teatro e la critica che ne fece il D'Arcais nell'Opinione di lunedì 22, devi difendermi. È impossibile che tu stesso non ti sia avveduto ch'egli ha giudicato il mio libro da frasi staccate, da proposizioni accessorie; facendomi dire quello che non ho detto accusandomi d'aver taciuto quello di cui ho parlato. Io non voglio rispondergli: sdegno venire alle mani con uno sleale; sdegno *far più misere* le condizioni delle lettere con duelli letterari. Però se a te pare che abbia ragione, o che almeno abbia altri torto... che il sig. D'Arcais m'oppone farai atto di giustizia e d'amicizia insieme difendendomi.

« Io te ne sarò grato in ogni modo. Tuo aff.

« G. GUERZONI ».

(10) Coll'intestazione: Archivio di Psichiatria, Scienze Penali e Antropologia Criminale, diretto C. Lombroso, E. Ferri, R. Garofalo, E. Morselli.

17.

Ad una lettera di richiesta di collaborazione letteraria, così rispondeva Vittorio Imbriani al Fambri:

« Roma, 1-IX-'76. Via della Scrofa, 114.

« Caro Fambri,

« In fatto di programmi e politici e letterarî sono scettico. Poco importa quel che si promette di voler fare: tutto sta a vederer quel che si fa. Accetterei volentieri di scrivere gli articoli che chiedete; ma, quanto a consegnarvene una serie bell'e compiuta pel primo Dicembre, non è possibile. Uno per volta, che diamine! Tanto più, che dovrei commettere e far venire i libri, che qui non posso trovare a prestito o nelle biblioteche. Avrei anche bisogno di sapere quali sono i limiti, nei quali debbo contenermi per ciò ch'è mole. Sto poco bene corporalmente; e d'animo, potete immaginarlo, in tanta vergogna e jattura della patria. Mille cose alla vostra Signora. Vogliate sempre bene al vostro

« VITTORIO ».

18.

Con Terenzio Mamiani ebbe il Fambri lunga corrispondenza e buona amicizia, e nel 1869 fece parte con lui del Comitato del Circolo degli Artisti di Firenze, che si riuniva a via Pinti, n. 15. Di esso era « Presidente d'età » Terenzio Mamiani, e ne facevano parte Giovanni Prati, il principe Tommaso Corsini, l'on. Domenico Berti, il prof. Luigi Ferri, Paulo Fambri e Fedele Salvatori. Or, pel lunedì 7 giugno 1869 era indetta l'elezione del Presidente, alla quale era invitato il Fambri, allora Questore della Camera — e di quella più che agitata Camera — sedente a Firenze capitale. E così si spiega questa lettera tutta di pugno del Mamiani al Fambri:

« Al Deputato Fambri, Questore della Camera.

« Mio caro Signore,

« A Lei per forza ravvolto ma non sommerso nella procella parlamentare giungeva strano forse ed inopportuno l'invito per domani sera (Lunedì, Borgo Pinti 15). Strana forse anche la nomina in membro d'un Comitato scientifico letterario. Tutto ciò è lavoro mio (e lo chiami, se vuole, pasticcio) per giungere alla tanto desiderate conversazioni a cui bisognava un luogo decente e da non ispendervi quasi nulla; considerato che la *Società promotrice* è povera assai e vuol celebrare le nozze coi funghi. Io profittando d'una specie di mandato avuto da qualche membro di essa società ò combinate le cose quali V. S. le vedrà co' proprj occhi domani sera. Ad ogni modo, mi sono anche affidato a un discorso da Lei tenuto all'ottimo

Ferri, mostrando la necessità di adunarsi e discutere materia di studi. Poi *ça va sans dire* che il mio carissimo Fambri dee partecipare sostanzialmente ad ogni opera, degna, non fosse altro, per l'intenzione. Io dunque l'aspetto al N° 15 Borgo Pinti dalle otto alle nove di sera. Si compiaccia di recar la scheda per la nomina del Presidente e voglia entrando chiedere di me ai famigli. Riposiamoci qualche momento nel seno dell'amicizia e nell'amenità degli studj per ripigliar lena a combattere questa fangosa marea che monta e spuma d'ogni tristizia umana.

« Mi voglia bene sempre e mi creda tutto suo

« TERENZIO MAMIANI ».

« Firenze li 6 (Domenica) di giugno '69 ».

19.

A proposito del duello così scriveva al Fambri, Pasquale Stanislao Mancini:

« Firenze 12 nov 1868.

« Egregio Collega,

« Se non Vi furono mai comunicate come aveva promesso, alcune mie scritture riguardanti il Duello; non vogliate darne colpa a me di noncuranza, ma all'aver io sofferto una lunga ed ostinata malattia di oltre due mesi dalla quale neppur son libero, essendo tuttora obbligato a giacere in letto. Ma appena migliorato e posto in grado di occuparmi, ho ricercato, e con grande difficoltà ho potuto rinvenire un esemplare della mia difesa pel duello in cui morì l'infelice Bottoni nel 1853. Ivi dalla pag. 27 in poi potrete vedere le mie opinioni sul Duello, sull'ufficio dei padrini, e sulla loro imputabilità. Badate che allora non esisteva il Codice Penale del 1859; eravi bensì quello pubblicato in Piemonte nel 1840, nel quale non contenevasi l'articolo che regola l'imputabilità dei Padrini. Il mio assunto era dunque malagevole; ed ebbi il piacere che la teoria da me pel primo esposta avanti la Cassazione Subalpina venisse poscia codificata in un articolo del Codice Penale del 1859. Ho anche fatto ricercare, ma finora senza frutto, un altro mio lavoro sul Duello col titolo " Considerazioni legislative sul Duello, in occasione dell'ultima Legge Belgica del 1841 ". Esso fu pubblicato in Napoli in una rivista che pubblicavasi sotto la mia Direzione con questo titolo: " *Biblioteca di Scienze Morali, Legislative ed Economiche, compilata per cura di P. S. Mancini;* era questa allora l'unica opera periodica consacrata esclusivamente alle scienze morali che si pubblicasse in Napoli, e continuò a veder la luce sino al 1847.

« Il mio lavoro sul Duello fu stampato nei primi fascicoli del *primo semestre 1842.*

« Non so se queste notizie vi giungeranno inutili o tardi; ma ad ogni modo abbiatele in prova della mia fedeltà alle promesse, e della stima grandissima con cui mi Vi proferisca di cuore

« Aff. collega « P. S. MANCINI ».

« *P. S.* Essendo unico l'esemplare della qui unita difesa mi permetto di pregarvi a volermela, a tutto Vostro agio, rendere ».

20.

Questa lettera di Ferdinando Martini è un episodio del contrasto continuo tra gli scrittori di articoli troppo lunghi o senza carattere di attualità ed il direttore di una rivista che dalla tirannia dello spazio è obbligato ad abbreviare o rinviare gli articoli stessi suscitando negli scrittori querimonie e proteste. Di questo contrasto coloro che sono stati o sono alla direzione di una rivista ne sanno qualche cosa.

« "Fanfulla della Domenica" - Direzione, Roma, li 20 giugno 1880.

« Caro Fambri,

« Ma sai che sei curioso? Tu hai sempre in mente ch'io non voglia la roba tua, e ora ti salta anche l'idea ch'io voglia offenderti. A buon conto dirò che quando mi fu di questa faccenda parlato dal collega T. risposi a Firenze una cartolina con queste sole parole — *Leggerò e scriverò*. Ma forse non ti pervenne perchè eri andato già chi sa dove. A ogni modo, mio caro, quando s'ha un'elezione contestata, un comitato inquirente sulle spalle, e un collegio dove dal 15 Maggio in poi si fa per cagion della politica una vita d'inferno, s'ha anche un po' diritto all'altrui tolleranza ed a essere scusati se non ci si occupa di ogni cosa con sollecitudine. Ma veniamo al giorno. La corrispondenza è originale, non v'ha dubbio: ma la non si può inserire senza farle precedere l'*autobiografia*; e questo non posso: prima perchè quattro colonne per la rassegna di un libro io non posso concederle neanche se quel libro fosse l'Iliade — poi perchè, pubblicati che avrò gli scritti che ancora tengo in cassetta — degli articoli più lunghi di due colonne, nel Fanf. domenicale non ne compariranno più.

« Dunque: se vuoi fare una rassegna del libro, falla e io ti do tre quarti di colonna o una colonna intera — non più, ed io sarò lietissimo che si tratti nel giornale del volume e dell'argomento: se no indicami tu a cui possa rivolgermi, ma l'*Autob.* non posso; e la *sola* corrispondenza, per curiosa che sia, non serve nè a te nè alla causa, nè all'editore, nè ai lettori.

« Vediamo se t'ho offeso anch'oggi e se anche oggi ti fo torto. Ma Dio Santo! c'è proprio bisogno che te lo ripeta quanto ti stimo e ti voglio bene?

« Tuo aff. « FERDINANDO MARTINI ».

21.

« Egregio amico,

« Cosa avrà pensato di me — dopo tante gentilezze ricevute — rimaste fin ora in silenzio? È che ho trovato molto arretrate di lavoro e ho voluto leggere i due articoli nella « Piccola Rivista ». Quello su Browing mi piace assai nell'insieme. S'intende che per dare un'idea di quella testa quadra ci vuole una vita di studio. Io ho lavorato molto intorno a lui, ma nulla ho pubblicato mai. Continui la brava scrittrice che intende bene l'inglese e provi alcune traduzioni. Di Coleridge non sono giudice. Mi è troppo

antipatico! I veri poeti inglesi sono (dopo Shakespeare) Shelley — poi Browning e Swinburne. Mi rincresce che il fato ha impedito a me di fare la conoscenza della sua Signora ma spero dopo il mio prossimo viaggio in Inghilterra di tornarvi. Appena finite le note sul libro municipale assai ma assai bene fatto lo rimanderò ma duolmi dire ho dimenticato a *chi* precisamente debba indirizzarlo? Ha ricevuto dall'albergatore il III Vol. di Bertani?

« Le mie figliuole sono tornate a Mantova. Oggi festeggiamo il quinto anniversario di Alberto Mario il piccolo. Pregandovi presentare alla sua Signora i miei cordiali saluti e ringraziandovi per tante cortesie abbiatemi sempre vostra

« JESSIE V^a MARIO ».

« Lendinara, 20 agosto 1890 ».

Abbiamo lasciato la lettera della signora Mario nella sua originale ortografia. Il libro « Piccola Rivista », del quale parla, pubblicava uno studio su Browning e Coleridge della consorte di Paulo Fambri.

22.

« Domino Club - Bologna, 4-1-'82.

« Egregio e caro Fambri,

« Come vedete, vi ho preso in parola e vi rispondo a mio comodo. Ho voluto lasciar passare questo diluvio di voci piccole e grandi, che accompagna per soliti le feste di Natale e di Capodanno.

« Anzitutto vi ringrazio dal cuore perchè mi avete mandato gli ultimi versi del povero Salmini e me ne avete fatto distributore presso il Carducci e il Barbera, che cordialmente vi ringraziano e vi salutano.

« Dell'opuscolo parlerò quanto prima proponendomi di comparare e integrare (se così posso dire) il contenuto dei versi del compianto amico colla tremenda e schietta poesia della vostra prosa. E sapete dove ne scriverò? In un giornale letterario *che sto per fondare io* e di cui il primo numero spero uscirà entro il mese. Sicuro: mi metto a dirigere un giornale letterario-settimanale, con l'aiuto assiduo ben inteso del Carducci, Guerrini, Ricci... insomma tutto il *bataclan* felsineo. Ma la mia ambizione esce naturalmente dalla *fossa* e dal *muro* bolognese e vorrei abbracciare quanto di più eletto ha l'Italia in fatto di lettere. A voi naturalmente ho subito pensato ambendo moltissimo la vostra collaborazione e non disperando d'averla, avendovi sperimentato gentile come valente. Ditemi di sì, ve ne prego. E lasciate ch'io metta il vostro bel nome tra i collaboratori. Il nome vostro e d'altri mi servirà ANCHE a togliere dalla mia intrapresa ogni sospetto di partigianeria, sì politica che letteraria — sospetto che ora s'infiltra per tutto — e ch'io voglio bandito le mille miglia dal fatto, com'è agli antipodi delle mie intenzioni (11).

« Vorrei fare opera (oltre che letterariamente seria) di cordiale fraternità artistica fra i più valenti d'Italia — e riuscirò ne ho fede, se i più valenti, come voi, non mi negano il loro soccorso.

(11) Il periodo non è chiaro e certo, nello scrivere, il Panzacchi ha saltato qualche parola. Ma noi lo lasciamo com'è.

« M'incuora anche a bene sperare la coscienza di essermi *sempre* trovato, io pel mio particolare, fuori d'ogni ringhiosa partigianeria — d'aver deplorato ad alta voce le apoteosi e le scomuniche faziose — e di aver sempre interposti uffici di concordia, poco autorevoli pur troppo, ma sempre molto caldi e perseveranti.

« Figuratevi ch'io non metto fuori l'elenco dei collaboratori se non ho anche il nome di Rapisardi! Scrivetemi una riga di adesione e di incoraggiamento e vi sarò gratissimo.

« Siamo ancora nella settimana degli auguri e vi desidero ogni felicità, ogni conforto al vostro cuore provato dalla sventura.

« E stringendovi la mano mi ripeto vostro

« PANZACCHI ».

Purtroppo, però, il progetto nobilissimo del Panzacchi non sortì quell'effetto che l'ideatore si riprometteva, e, così, nel 1883, nacque, a Roma, il giornale politico letterario « Nabab ».

23.

Con questa lettera di Riccardo Pitteri è bene chiudere, quasi simbolicamente, l'articolo presente. È Trieste, non ancora redenta, che in un momento non molto felice delle relazioni italo-austriache (si era nel 1885), a mezzo dei suoi due migliori schermidori, si fa sentire e vedere presente al Torneo Internazionale di Scherma di Venezia.

« Farra d'Isonzo, 9 aprile (1885).

« Gentilissimo Commendatore,

« Il conte Francesco Sordina, presidente della Società di scherma di Trieste e il maestro d'armi Vittorio Tagliapietra, sapendo ch'Ella onora me della Sua benevolenza, mi pregano di presentarli a Lei.

« Alla fine del mese vi sarà in Venezia un Torneo internazionale di scherma al quale i due predetti signori prenderanno parte.

« Il maestro Tagliapietra è di valore noto e non comune, il Conte Sordina è uno dei migliori nostri tiratori sì di spada che di sciabola ed ebbe in parecchie gare la medaglia d'oro. Però con piena capienza posso raccomandarli caldissimamente a Lei acciocchè Ella, con la naturale squisita cortesia della quale ho avuto tante prove, voglia ammetterli alla gara ed apprezzare il loro merito.

« Le domanda perdono d'essermi fatto lecito d'incomodarla e La prego di credere alla mia viva riconoscenza.

« Con una cordiale stretta di mano mi affermo Suo reverente amico

« RICCARDO PITTERI ».

Pitteri fu contentato e Trieste ebbe a Venezia accoglienze insolite. Ben degnamente Pitteri presentava e Fambri accoglieva due dei migliori figli di Trieste.

ANGELO FLAVIO GUIDI.

GLI ASPETTI E LE SOLUZIONI DEL PROBLEMA DELLA COLONIZZAZIONE AGRARIA IN TRIPOLITANIA

La letteratura coloniale italiana, e non solo quella di opere e periodici politici ma purtroppo anche quella di tecnici, ha peccato volta a volta per soverchia abbondanza in alcuni periodi e per assoluta deficienza in altri; ma, quel che è più grave, ha sempre peccato, in genere, di imprecisione, sicché specialmente la Tripolitania è stata, con l'istessa sicurezza di linguaggio, a volte descritta come una « sterile sequela di lande sabbiose » e a volte come la « terra promessa » alla più facile speculazione e al più ampio respiro del crescente popolamento italiano. L'assenteismo coloniale italiano e la rovinosa sorte di qualche impresa coloniale sono stati rispettivamente i risultati di tale deleteria letteratura di incompetenti.

Non è quindi mai vano ripetere e precisare quel che è indubbiamente risultato di seri e compiuti studi e di lunga esperienza sul luogo: né gli uni, né l'altra mancano anche se poco conosciuti dal grande pubblico. Tanto più utile è un'esatta impostazione del problema coloniale tripolitano in questo periodo, in cui i mirabili sforzi del Governo Nazionale sono riusciti a risollevare lo spirito coloniale italiano; in cui, specialmente alla Tripolitania, sono volti gli occhi della Nazione, ed in cui l'opera preannunziata dal Duce quando personalmente si rese conto da vicino delle effettive condizioni e possibilità della nostra maggiore Colonia mediterranea, si va concretando in opportuni e sicuri provvedimenti di Governo.

Le linee generali di tale programma e di tali opere sono ormai note attraverso al recente discorso del Capo del Governo all'Ente Nazionale per il lavoro italiano all'estero ed alle esposizioni fattene alla Camera dal Ministro delle Colonie.

Secondo tali linee, il fine da raggiungere per mezzo della colonizzazione è duplice: utilizzare al massimo possibile il territorio con l'esercizio dell'agricoltura, popolarlo al massimo possibile con

gente nostra: mediante il primo si raggiunge lo scopo economico; mediante il secondo lo scopo politico e quello economico nello stesso tempo. E poiché finora il problema della colonizzazione era stato quasi sempre considerato solamente dal lato economico, e quindi la soluzione era apparsa sotto un punto di vista unilaterale, oggi, in base alle direttive stabilite dal Governo Nazionale, appare molto più complesso, e per tali ragioni i criteri che devono tenersi presenti per tale soluzione devono essere modificati.

Gettate queste fondamenta, il problema della colonizzazione in Tripolitania deve essere considerato sotto i vari aspetti; in altri termini, deve essere guardato dal punto di vista dei còmpiti che spettano allo Stato, sia rappresentato dal Governo Centrale che da quello locale, ed i còmpiti che spettano al capitale ed al lavoro italiani; ed ancora dai punti di vista tecnico, economico e legislativo.

Premetto: allorché, per la Tripolitania, si parla di valorizzazione economica, si deve intendere essenzialmente quella agricola; altre branche di utilizzazione economica non è il caso per ora di considerare: esse non sono possibili o lo sono in proporzioni molto lievi, oppure se possono avere importanza riguardano, come l'industria dello sparto, l'utilizzazione della vegetazione naturale del suolo.

La Tripolitania è Colonia essenzialmente agricola e tale resterà sempre, perché se industrie nasceranno, saranno quelle necessarie per l'esercizio dell'agricoltura o per utilizzarne i prodotti.

Ricorderò che dal punto di vista della colonizzazione agraria può considerarsi utilizzabile solamente la regione indicata come Tripolitania settentrionale, che ha tuttavia un'estensione di 44.586 Kmq. Tale regione è costituita ad occidente da una grande pianura, la Gefàra e dal margine dell'altipiano del Gebel (Garian, Iefren, Giado, Nalut), il quale margine può calcolarsi della larghezza di una dozzina di chilometri. Ad oriente è formata invece da vari piani elevantesi a scalini, i così detti *terreni Dafnia*, ed il Gebel del Tarhuna, del Msellata e del territorio di Homs.

Detraendo dalla superficie indicata i terreni non utilizzabili agrariamente, rimangono Kmq. 17.600 cioè 1.760.000 Ha. di terreno agrario propriamente detto.

Di questi appena 36.000 Ha. sono appoderati: tutto il resto è rappresentato da un terreno nudo dove non più di 400 mila indigeni esercitano la pastorizia vagante ed una coltivazione limitata di orzo. Questa popolazione d'altra parte utilizza una porzione cospicua della regione meridionale predesertica, e cioè la così detta Ghibla ed i territori degli Orfella e della Sirtica.

Il terreno agrario sparso nella vasta regione settentrionale è, si può dire, di unico tipo, costituito essenzialmente da un loess, cioè da un deposito eolico, più o meno rimaneggiato dalle forze alluvionali locali, per cui la sua costituzione sabbioso-calcare e quindi il suo impasto e le sue proprietà poco differiscono da luogo a luogo. Ma se il terreno è quasi identico dappertutto, differenze sensibili per l'esercizio dell'agricoltura sono invece determinate dalle condizioni idriche, piovosità da un lato, falde sotterranee dall'altro, e dalle condizioni topografiche. Tali condizioni imprimono i loro caratteri ai sistemi di coltura che potranno essere applicati nei vari luoghi, i quali, per tali motivi, devono, per necessità, essere diversi. Diversità di sistemi porta a diversità di tipi di colonizzazione, e di conseguenza a diversità di criteri nelle direttive di Governo.

Così nell'agricoltura indigena come in quella colonizzatrice i sistemi di coltura possono distinguersi nei seguenti tipi:

1. - Agricoltura irrigua più o meno intensiva determinata dalla possibilità di avere acqua in sufficiente quantità e non molto profonda nel sottosuolo. Dappertutto ove ciò è possibile, e quando si sia provveduto alla concimazione organica del suolo (nei dintorni di Tripoli possono servire le spazzature della città, più lontano si renderà necessario associare la coltura irrigua all'allevamento del bestiame prevalentemente bovino per avere letame); dovunque cio è possibile, si rendono redditorie tutte le coltivazioni ortive e frutticole dei paesi temperati caldi, ed i prodotti di queste colture, per le condizioni climatiche del paese, possono assumere quasi sempre il carattere di primizie. Nessun assegnamento invece può farsi sul rendimento economico delle colture dei paesi subtropicali e tropicali; esse non possono rappresentare qui in Tripolitania che delle colture di lusso o anche delle virtuosità botaniche e niente altro. Sperare che l'economia delle aziende coloniali possano basarsi sulla coltivazione, ad es., della Fejoa, della Persea e della Manioca, vuol dire vivere fuori della realtà agraria. Neppure la palma da datteri, fondamento del giardino indigeno, conviene all'azienda coloniale.

2. - Agricoltura ad inondazione invernale, determinata dalla possibilità di usufruire l'acqua di pioggia scorrente dalle superficie inclinate verso i fondi di compluvi. Nel territorio accidentato del Gebel, ove questa condizione si verifica, potrà nelle valli aversi la coltivazione di moltissimi alberi da frutta dei paesi temperati-caldi, compreso la vite. Anche alcune colture erbacee sarchiate, più resistenti alla siccità potranno stabilirsi.

3. - Agricoltura asciutta, esercitata con la coltivazione degli alberi dei paesi temperati-caldi ad abito xerofitico, particolarmente

ed innanzi tutto l'olivo, e poi la vite, il mandorlo, il fico, il carrubo e forse anche il pesco, nelle condizioni migliori. Coltivazioni erbacee di frumento nelle condizioni più favorevoli e generalmente di orzo. Infine l'allevamento del bestiame, prevalentemente ovino.

In base a queste considerazioni, la Tripolitania settentrionale, cioè la Tripolitania colonizzabile, può essere distinta in tre parti.

La prima riguarda la costiera occidentale, vale a dire quel lembo più settentrionale della Gefàra, favorito da una falda idrica poco profonda, vasta ed abbondante e da altre falde più profonde esistenti qua e là: vi è quindi una provvista relativamente cospicua di acqua sotterranea la quale permette la coltivazione irrigua sopra un'estensione abbastanza grande, sebbene in proporzione limitata rispetto al restante territorio; piccole coltivazioni irrigue sono anche possibili nel restante territorio della pianura e sulla scarpata del Gebel. In questa zona l'utilizzazione agricola può esercitarsi con sistemi di coltura più o meno intensivi. Ivi, avendosi acqua in sufficiente proporzione, dovrà, come è naturale, prevalere la coltivazione irrigua; ma anche una larga proporzione di colture arboree asciutte a tipo intensivo può esservi introdotta e può essere rappresentata da vigneti e da frutteti.

In linea di massima queste coltivazioni possono essere indirizzate allo scopo di ottenere prodotti per il consumo interno e prodotti precoci da esportazione, e quindi una futura organizzazione del commercio di questi prodotti potrà garentire a tutta la zona una attiva e ricca agricoltura. Ma potrà anche essere indirizzata ad ottenere prodotti da conservazione od anche foraggi per l'allevamento di animali da latte e da carne. Oltre la zona accennata un altro territorio anche abbastanza vasto potrà essere utilizzato con sistemi delle colture irrigue ed è quello di Tauorga, posta all'ingresso della Grande Sirte e beneficato da una importante sorgente di acqua di una portata non inferiore a 3 mc. per secondo. Nella prima zona, la Gefàra costiera, è chiaro che alla piccola coltura intensiva sia irrigua che asciutta, dovrà corrispondere la piccola azienda, condotta a preferenza dal colono proprietario direttamente coltivatore, o in linea subordinata legato all'azienda stessa da vincoli d'interessi più o meno permanenti, che esaminerò più avanti. La piccola azienda porta di conseguenza l'intenso popolamento della regione.

Nella seconda zona a coltura irrigua, quella di Tauorga, le condizioni ambientali non permettono per ora un intensivo esercizio della agricoltura e la coltivazione irrigua non potrà essere rappresentata, durante un primo periodo piuttosto lungo, che dalle forag-

gere a servizio di una grande industria zootecnica rivolta ad ottenere latte e carne.

Il restante territorio della Tripolitania settentrionale può essere considerato distinto in due parti, secondo la configurazione e la giacitura del suolo, e cioè in terreni steppici pianeggianti e terreni steppici più o meno ondulati o accidentati. I primi, particolarmente quelli situati in zone dove la piovosità è maggiore, potranno essere utilizzati in vari modi; può essere istituita cioè la coltura arborea con essenze scelte fra le più resistenti all'aridità. Nelle zone pianeggianti, a piovosità più scarsa, come quella dei terreni Dafnia, che sono anche terre a crostone, un po' più difficile si presenta il problema della coltivazione arborea, e forse sono l'olivo e la vite le sole piante che potranno essere utilizzate per ragioni tecniche e per convenienza economica. In queste zone l'utilizzazione agraria potrà iniziarsi con la costituzione di un'azienda essenzialmente cerealicola-pastorale (orzo e pascoli) e man mano rendersi più intensiva con la costituzione dell'oliveto consociato temporaneamente alla vite. Questa seconda porzione della Tripolitania settentrionale comprende buona parte della Gefàra interna, i terreni Dafnia ed il Gebel occidentale. Resta a considerare il territorio più o meno accidentato del Gebel orientale ed in esso la zona più importante per estensione è il Tarhuna. Le condizioni attuali del territorio, lontane abbastanza dal centro e dai nuclei coloniali oggi formati non permettono almeno per gran parte del territorio una immediata colonizzazione intensiva, ma questo è certamente destinato in avvenire ad assorbire una parte cospicua dell'attività degli agricoltori italiani. La colonizzazione agraria del Gebel orientale e particolarmente del Tarhuna, dovrà quindi procedere per gradi: una prima fase potrà essere rappresentata dell'azienda cerealicola-pastorale; una seconda fase dall'impianto di alberi a coltivazione non troppo intensiva ad esempio oliveto specializzato; nella terza fase invece si potranno utilizzare tutte le zone più favorevoli, vale a dire i fondi di compluvio, che nei primi tempi sono serviti alla coltivazione di cereali; questi si prestano eccellentemente come ho detto per l'impianto di vigneti, frutteti e colture erbacee alimentali invernali.

In conclusione: il territorio della Tripolitania settentrionale si presta interamente alla colonizzazione agraria e l'aspetto tecnico-economico del problema della colonizzazione agraria si presenta nel seguente modo:

1. - Zona suscettibile di immediata coltura intensiva con larga proporzione di coltivazioni irrigue: costiera della Gefàra.

2. - Zona a coltivazione estensiva dove l'azienda può in massima parte subire due fasi: 1° sistema cerealicolo-pastorale; 2° impianto di oliveti.

3. - Zona a futura coltivazione più o meno intensiva, asciutta o inondata, nella quale l'azienda potrà attraversare tre fasi: la cerealicola pastorale; la coltura arborea estensiva; la coltura arborea intensiva.

Nel mentre nella prima zona i sistemi di coltura intensiva possono essere applicati fin dal primo tempo, nella seconda e nella terza zona è indispensabile procedere per gradi, dalle forme estensive a quelle intensive e sarebbe un grosso errore affrontare direttamente il problema della piccola coltura intensiva. Errore che diverrebbe gravissimo particolarmente se praticato nelle plaghe a condizioni climatiche più aspre, quali, ad es., sono quelle della Gefàra interna.

In quale relazione allora potrà essere messo questo programma di valorizzazione agraria del territorio con la necessità imprescindibile e inderogabile del popolamento italiano?

Necessità politica e convenienza economica concordano nel consigliare l'uso di manodopera indigena per quel che riguarda i più comuni e più duri lavori agrari ed escludere quindi l'utilizzazione del bracciante agricolo italiano. Pertanto, considerando anche che la manodopera indigena è relativamente scarsa, specialmente nelle zone interne della Colonia, l'opera di valorizzazione agraria del territorio in certe plaghe dovrà procedere per gradi dalle forme più semplici a quelle più evolute di intensività colturale. Appunto nelle zone più intensivamente coltivate sarà possibile un maggior popolamento agricolo italiano ed anche in queste condizioni dovranno preferirsi ai sistemi del salariato quelle forme contrattuali che assicurano al colono agricoltore il possesso della terra o al minimo la compartecipazione agli utili dell'azienda.

Ciò premesso, l'intensività del popolamento della Tripolitania da parte degli agricoltori coltivatori della terra, potrà aversi solamente in relazione ad una intensità colturale più o meno grande nella prima zona a coltura intensiva, come già ho osservato; con intensità minore nella terza zona, con intensità minima nella seconda.

Non è cosa molto facile prevedere delle cifre a tale riguardo, perché tutti i calcoli che possono istituirsi in proposito devono per necessità basarsi sopra intuizioni di fatti che in avvenire potrebbero anche discostarsi sensibilmente dalle previsioni. D'altra parte stabilire alcune cifre fondamentali mi pare opportuno, perché esse possono dare qualche luce nella formazione di un programma di colonizzazione.

La zona a coltura intensiva, escludendo i terreni appoderati e quelli non utilizzabili agrariamente, si può calcolare che comprenda 90.000 Ha. In essa le concessioni grandi e medie dovrebbero essere rigorosamente escluse oppure offerte con l'obbligo ben preciso da parte del concessionario di procedere alla ripartizione in lotti da subconcedersi a coltivatori italiani. Tenuta presente tale considerazione e calcolato che i lotti abbiano ad avere una estensione di 25 Ha. sono 3.600 aziende che potranno essere popolate da altrettante famiglie italiane; si può contare quindi sopra un popolamento di 18.000 persone, cifra che dovrà almeno arrotondarsi fino a 20.000 per la popolazione non agricola che viene sempre a fissarsi nei nuclei coloniali.

Ancora meno precisi possono essere i calcoli nei riguardi del restante territorio della Tripolitania. Non pertanto mi provo a dare delle cifre. La seconda zona, che abbiamo considerata quella a popolamento più scarso può calcolarsi dotata di 1.000.000 di Ha. di terreno coltivabile. Supponiamo che se ne possono al massimo indemaniarsi e concedersi i $^2/_3$ e cioè 660.000 Ha. e che le concessioni possano avere la estensione di 1.000 Ha. ciascuna, entro questa zona potrebbero trovar posto 700 aziende circa, le quali possono considerarsi popolate da 2000 famiglie di agricoltori e quindi in tale zona si raggiunge il numero di 10.000 italiani.

La terza zona, a popolamento medio può calcolarsi abbia 500.000 ettari di terreni coltivabili. Supponendo che 400.000 possano essere indemaniati e concessi e supponendo che, a trasformazione agraria compiuta vi sia un famiglia di contadini ogni 100 Ha. avremo in questa zona un popolamento di 25.000 persone.

Un programma di Governo non può comprendere qualche secolo di attività: esso, per essere veramente pratico e quindi suscettibile di una applicazione sicura, deve essere limitato nel tempo. Stabilito ciò e volendo fissare un termine alla sua esplicazione, si può asserire in conclusione che in un periodo di 20 anni a partire da oggi potranno essere fissati nelle varie regioni della Tripolitania circa 60.000 agricoltori. Il futuro progresso è vano prevedere da oggi; vi sarà certamente con esso la possibilità di assorbimento di nuova gente italiana, a parte il moltiplicarsi della prima popolazione coloniale. La cifra che ho dato di 60.000 agricoltori è quindi ben lungi da quella che potrà saturare il territorio. Se si vuole difatti tener conto della superficie veramente abitabile di questa Colonia, degli indigeni che vi esistono e mettere tutto ciò in raffronto delle plaghe più densamente popolate del Nord-Africa, si può dedurre che in Tripolitania potrebbero benissimo trovar i mezzi di vita 220.000 italiani.

Esaminato rapidamente in tal modo l'aspetto tecnico e quello demografico del problema della colonizzazione, vediamone ora quello economico.

A tale proposito conviene innanzi tutto distinguere i capitali che occorrono per l'impianto delle aziende nelle varie zone e per quel minimo di attrezzatura civile e cioè di opere pubbliche che occorrono per rendere possibile la dimora stabile sul posto dei coloni agricoltori ed il tranquillo svolgimento della loro attività. È evidente che in relazione alla superficie i mezzi finanziari per l'una e per l'altra serie di spese è in relazione all'intensività del sistema di coltura che è necessario applicare ed alla relativa intensività del popolamento. D'altra parte però conviene considerare che la prima zona esaminata, dove più propriamente potrà stabilirsi il sistema intensivo di coltura, è appunto quelle dove già parecchie opere pubbliche sono state eseguite ed esistono già nuclei più o meno cospicui di popolazione indigena e di coloni: difatti questa zona è traversata dalla ferrovia Tripoli-Zuara, da strade camionabili e presenta piccoli approdi. Vi sono poi pozzi da per tutto e vi sono servizi civili in tutti i centri.

Anche dal punto di vista economico l'impostare di calcoli è estremamente difficile e le cause di errore sono ancora maggiori. Pur tuttavia anche da questo lato è utile gettare dei capisaldi.

Esaminiamo questa prima zona: l'azienda tipo che abbiamo immaginato, di 25 Ha., dovrebbero comprendere Ha 1 $^1/_2$ a 3 di coltura irrigua ed il resto impiantato a colture arboree: vigneti, frutteti. Occorre costruire in essa la casa di abitazione, uno o due pozzi, sistemare il terreno, impiantare gli alberi, e le difese perimetrali; spesso è necessario impiantare frangiventi; occorrono le scorte. Per tutto ciò si può calcolare, *grosso modo*, la spesa di lire 80.000 e per 3.600 aziende sono 288 milioni.

Nella seconda zona si sono calcolate 700 aziende; si tratta in esse di stabilire una sistemazione sommaria del terreno, la costruzione di un locale di abitazione e di pochi locali per il servizio dell'azienda e dei semplici ricoveri per gli animali, uno o due pozzi oppure una o due cisterne; si tratta di impiantare su parte del terreno l'oliveto e poi il relativo oleificio; si può calcolare quindi una cifra di L. 400.000 per ogni azienda: sarebbero quindi in tutto lire 280 milioni.

Nella terza zona possiamo calcolare che per l'impianto definitivo dell'azienda e per il relativo capitale agrario occorrono L. 1500 ad Ha. sono allora necessari su 500.000 Ha. altri 750 milioni.

Nel complesso, il capitale da immettere nel territorio per la colonizzazione agraria si può stabilire con larghissima approssimazione

a poco meno di un miliardo e mezzo. Supponendo ripartita questa somma per venti anni sono annualmente 75 milioni di lire. Può chiedersi questa somma al capitale privato? Anche se esistesse in Italia la disponibilità di un simile capitale da investire in Tripolitania, la risposta sarebbe egualmente negativa e mi sforzerò di dimostrarlo.

Per poter meglio chiarire la verità di questa affermazione conviene esaminare il terzo e più importante aspetto del problema della colonizzazione, quello che riguarda l'opera dello Stato diretta a stimolarla, a dirigerla, a vigilarla; opera che deve essere considerata dal punto di vista della spesa che occorre per il suo sviluppo e delle norme legislative che devono regolarla.

Come ho già detto al principio, oggi si inizia un nuovo e più grande periodo di lavoro per la valorizzazione economica della Colonia. L'opera finora svolta può considerarsi ora terminata e gli effetti che si sono avuti possono servire di prezioso ammaestramento per il programma di domani. Ed è precisamente sulla guida di questi ammaestramenti che andrò ad esporre alcune fra le linee principali che dovrebbero essere seguite per la colonizzazione agraria.

Nella prima zona, cioè in quella a coltura altamente intensiva e che permette quindi un denso popolamento è indispensabile, come ho fatto osservare, concedere lotti di limitata estensione perché possano sorgere piccole aziende, estendendo in pari tempo il lavoro di indemaniamento dove non è stato ancora praticato, in maniera da rendere più che sia possibile vasta ed omogenea la superficie da appoderare unendola a tale scopo ai nuclei esistenti.

Come si è anche detto in tale zona la colonizzazione agraria deve essenzialmente tendere alla formazione della piccola proprietà coltivatrice: il colono deve essere fissato alla terra mediante il libero possesso di essa e vi sono due vie per giungere a questo scopo: o cercare gli agricoltori muniti del capitale necessario ad iniziare le opere di trasformazione agraria, a stabilire in altri termini col proprio capitale quelle prime opere di miglioramento che possano servire di garenzia al credito fondiario-agrario da offrire poi largamente. Oppure affidare a capitalisti, enti o persone, vaste concessioni con l'obbligo di lottizzarle, appoderarle, ed affidarle a famiglie di agricoltori italiani coi metodi contrattuali della *mugharsa* o dell'*Enzel* o della *Colonia parziaria* garantita da contratti di durata molto lunga. Questa è certamente la via migliore e questa è stata indicata dal Capo del Governo. È la mugharsa un contratto a miglioria, in virtù del quale il capitalista dà la terra; il contadino dà il lavoro, rivolto per lo più all'impianto degli alberi: dopo un certo numero di anni il terreno migliorato si divide in due porzioni di eguale valore che spetteranno in

proprietà alle due parti in contratto. L'Enzel invece è una specie di enfiteusi perpetua a base di un canone annuo da corrispondere in denaro o in natura. Forma meno consigliabile e quindi da vietarsi o da permettersi solo in linea transitoria sarebbe, come ho detto, quella del salariato.

Impiantare in breve tempo sulla nuda steppa un'azienda a coltura intensiva irrigua ed asciutta; eseguirvi tutte le opere necessarie importa, come ho dimostrato, l'impiego di un capitale elevato, il quale dovrà aspettare per alcuni anni i frutti, che si raccoglieranno certamente ma, che spesso possono riuscire inferiori e più tardivi di quelli dati da simili investimenti nella madrepatria, sebbene questi ultimi siano meno sicuri che nella Colonia. È evidente che buona parte di questo Capitale debba essere offerto al colono dal credito, ma ciò neppure basta; anche con il beneficio di un largo credito fondiario-agrario, il capitale non sarebbe attratto facilmente verso le imprese coloniali, quando esse si debbano svolgere con il programma del popolamento. Se il popolamento, del territorio è una necessità di Stato, e se per tale necessità è indispensabile la piccola coltura; se la piccola coltura intensiva ha bisogno d'ingenti capitali per essere impiantata, è necessità di Stato intervenire fornendo in parte questo capitale. Ciò non vuol dire fare una colonizzazione di Stato, come potrebbe essere giudicato da qualcuno, ma significa stimolare e favorire l'opera dei privati, integrandola con adeguati mezzi finanziari. Questa necessità è stata largamente intesa dal Governo Nazionale che, ai fini di un più rapido progresso dell'agricoltura italiana, per la intensificazione di tutti i mezzi di produzione agraria, ha instaurato tale un complesso di provvidenze a favore dell'agricoltura, quale non si era neppure lontanamente avuto mai dalla costituzione del Regno. Molte di queste provvidenze possono e devono essere estese in Colonia, dove i bisogni di creare sulla terra nuda ed inerte una agricoltura ricca e fiorente mediante l'esuberante dotazione di uomini che ha la Nazione, costituisce certamente un problema di importanza per lo meno non inferiore a quello che riguarda l'intensificazione dei mezzi colturali nelle varie plaghe italiane.

Ma, quando lo Stato abbia eseguito le opere pubbliche necessarie ed istituiti i servizi civili; quando abbia concesso ai coloni un largo credito e gli aiuti finanziari diretti per le opere di miglioramento fondario, non può dare, né sarebbe opportuno che desse dippiù. La pretesa di avere dallo Stato la terra e tutto il capitale necessario a migliorarla ed esercitarvi l'agricoltura, oppure la garenzia degli utili, appartiene a quella pietosa letteratura degli incompetenti alla quale ho già accennato dapprincipio. Il colono si fissa alla terra e la redime

all'agricoltura solo quando ne gode il possesso immediato o lo spera nel futuro o quando, oltre al lavoro, vi ha impiegato il proprio denaro, e quando nel suo lavoro è stimolato dall'alea che in misura maggiore o minore accompagna ogni intrapresa lucrativa: senza queste condizioni non vi sarà mai colonizzazione; la storia coloniale di tutti i popoli insegna che la colonizzazione affidata a nullatenenti è sempre ed in ogni luogo fallita.

Nelle altre zone, dove il popolamento non potrà ottenersi per le condizioni ambientali, in modo notevole, oppure non potrà ottenersi mediante un lento progresso della intensività colturale e quindi non potrà avvenire che in un'epoca più o meno remota, in quei luoghi dunque i sacrifizi finanziari che dovrà affrontare il Governo potranno essere molto più limitati. Difatti in quei sistemi colturali ai quali ho più sopra accennato, il capitale da impiegarsi per le trasformazioni fondiarie e per le scorte, in relazione all'estensione dell'azienda, è sensibilmente minore; potrà inoltre avere dalla produzione un compenso più sollecito e più forte, sicché meno sentito è il bisogno di aiuti da parte dello Stato e meno lo Stato dovrà darne. D'altra parte lo Stato dovrà in queste zone compiere le opere necessarie alla preparazione della colonizzazione in misura maggiore che in quelle di vero popolamento e che, ho già osservato, sono in parte attrezzate a questo scopo.

La necessità che all'impresa agraria colonizzatrice sia offerto un credito largo, facile ed a mite interesse, non credo che abbia bisogno di dimostrazione. Intanto l'argomento riguardante il credito fondiario agrario ai fini della colonizzazione e del credito di esercizio è così vasto per sé stesso da richiedere una trattazione a parte: mi astengo quindi dall'esporre ulteriori considerazioni in merito, e mi limito solamente a ricordare la recente disposizione del Governo Nazionale in grazia alla quale la disponibilità del credito in Tripolitania, purtroppo finora quasi insignificante, è stata arricchita di altri 50 milioni, somma non lieve, ma che è anch'essa lontanamente inadeguata ai bisogni di una vasta colonizzazione, il cui costo ho cercato di calcolare in modo approssimativo. Per il credito coloniale occorrono somme infinitamente più grandi di quelle che ora sono messe a disposizione degli agricoltori. Questa necessità deve essere bene intesa; senza il fattore credito esercitato con capitali adeguati l'opera di colonizzazione, particolarmente quella diretta al popolamento della Colonia, resterà sempre sterile e tutto ciò che si è studiato, detto e scritto in materia sarà stata un'inutile accademia.

E. De Cillis.

MARCELLO MALPIGHI

NEL III CENTENARIO DALLA SUA NASCITA

« Naturae rerum vis atque maiestas, ex Plinii monito, in omnibus momentis fide caret, si quis modo partes eius ac non totam complectatur animo ». Così il Malpighi, indirizzando alla Reale Società Anglicana il suo lavoro sull'anatomia delle piante, cioè la *Anatomes plantarum idea*. E questa affermazione di Plinio, che egli fa sua e che ci spiega poi anche la sua passione per le analogie, corrisponde ad una verità sacrosanta: che cioè tutte le cose son legate le une colle altre in questo mondo, che come χόσμος o bellezza, è perciò anche armonia o giusto e proporzionato legame o rispondenza o rapporto.

E però, se lo studioso delle cose di scienza, anzi l'uomo di pensiero in genere non possa tutto possedere ne' suoi dettagli lo scibile umano, ha peraltro da conoscere quanto più cose egli possa, e sopra tutto del farsi idee generali, se vuole da' confronti, dalle analogie e via dicendo trarre spiegazioni che non sempre potrebbe dare la semplice osservazione. In una parola egli ha da avere la più larga cultura generale od universale, che gli permetta di *filosofare* — per usare una bella parola dei secoli passati —, cioè a dire di ragionare o adoperare il suo λόγος. Il quale λόγος o raziocinio è non meno dei fatti base necessaria a intendere la natura e le cose umane: l'aiuto più potente che l'uomo possa avere a penetrare per entro alle cose, che debbono sì esistere — in quanto non si potrebbe penetrare entro a ciò che non esiste — ma richiedono anche uno strumento o un animo che sappia penetrarle, o, se meglio piaccia, illuminarle o renderle parlanti.

Ma quella bella affermazione, oltre che dirci l'ampiezza della mente del Malpighi, ci spiega pure come e perché egli abbia creduto di pervagare cogli occhi del corpo e con quelli dello spirito nell'universo mondo della natura; sì da maravigliare chi giudichi normali le menti ristrette di molti studiosi, cristallizzantisi tutta la lor vita in una particella angusta del campo dello scibile senza sentire il suono e la poesia delle tante voci che provengono dall'universo mondo.

Così l'oratore — dice il grande arpinate — ha d'uopo, pure in quella sua forma di estrinsecazione delle facoltà intellettuali che parrebbe ristretta all'arte della parola, di spaziare tra le più disparate nozioni umane e naturali. Così in altri campi, da Licurgo a Solone, da Ulisse a Pitagora, il senno — che è saggezza, ossia sapere intendere o apprezzare le cose — si aumenta a dismisura coll'esperienza de' viaggi, cioè delle regioni e degli uomini più varî e lontani. Che se un uomo — Socrate — paja fare eccezione a questa verità dell'utile che viene dall'allargare con tal mezzo la nostra esperienza, può bene obiettarsi che quel grande, il quale fu sì restìo a muoversi dalla sua Atene, ebbe peraltro da natura un suo così sterminato ingegno e quindi in sé stesso un mondo così immenso, che, pur vivendo in Atene, tutta osservò e visse minutamente e profondamente la vita de' suoi contemporanei, ed acquistò un'esperienza di uomini e di cose quale forse non ebbe mai nessun altro uomo.

Né paja questo un *excursus* non necessario quando a noi sembra che buona parte della grandezza del Malpighi sia nella universalità del suo ingegno e degli studî suoi; e quando noi pensiamo sempre utile questa universalità, che non è volgare e superficiale enciclopedismo, ma visione delle cose dall'alto e quindi più ampia; come al viandante, sperso in un ristretto e chiuso sentiero, solo può dare salvezza o modo di ritrovare la via il salire su in alto, se vicino sia un qualche luogo elevato, donde soltanto egli vedrà la viuzza, ch'ei dové scegliere, ne' rapporti col paesaggio circostante.

* * *

Crevalcuore fu la patria del Malpighi, che ivi nacque il 10 marzo del 1628 da Marco Antonio agricoltore e da Maria Cremonini, in una casa situata nel fondo della Racchetta. Compiuta la sua prima cultura presso le Scuole Pie della vicina Bologna, egli si dà agli studî filosofici sotto la guida di Francesco Natali — pubblico lettore, che con grande eloquenza professava la filosofia aristotelica. A ventun anno abbraccia le mediche discipline, le quali parevano avere in quel tempo stretta attinenza colla Filosofia, tanto che il *medicus et philosophus*, con che il Nostro è chiamato dagli altri e ama appellarsi da sé stesso, era pure il titolo che si dava ai medici in generale. I quali per vero doveano, più che sapere, discutere sui varî autori greci od arabi ch'erano allora di moda, e discuterne scolasticamente o co' più e squisiti arzigogoli, tanto da dare a sé stessi l'illusione di sapere qualcosa — s'intende che ironizziamo solo sui rappresentanti della scienza officiale del tempo —; e anche per fornire ai profani, coll'orpello e l'oscurità di certe disquisizioni, quella veste o quella esterio-

rità, che furono sempre necessarie a coprire il brutto o il vacuo, tanto quanto il bello e il vero, o ciò che ha sostanza amano andar nudi e semplici il più possibile.

Sono primi suoi maestri Bartolommeo Massari e Andrea Mariani. E il Massari è da ricordare come colui che fondò un'accademia in casa sua; cioè un'accolta di nove studiosi, detta *Coro anatomico*, quasi a richiamare alla mente le Muse, così come Erodoto volle dalle nove Muse inspirarsi nelle sue celeberrime istorie. E scopo dell'accademia era quello di tenere private letture e praticare frequenti sezioni in cadaveri umani, non che di notomizzare e scrutare gli animali viventi. Ma intanto fin d'allora si eccita il risentimento degli altri professori, che seguivano il metodo degli arabi e dei barbari — *barbarorumque methodum*; come scrive lo stesso Malpighi — e incominciano a scagliargli contro non poche contumelie. Che, se i nuovi metodi destavano lo sdegno dei retrogradi e dei consuetudinari, egli è anche vero che non c'è al mondo peggior cosa, agli effetti pratici, d'essere troppo buoni, per spinger gli altri a seguir l'esempio de' cani, che addentano sempre i timidi ed i pacifici. E il Nostro poté dirsi un eroe della pazienza, non come l'Ulisse omerico o come gli stoici che insegnano il *fortiter perferre* o il συνέχεσθαι quasi a esercizio di forza o di carattere e quindi anche di bellezza interiore, ma nel senso più comune di quella mite pazienza, che è rassegnazione o passività obbediente ai voleri del cielo. Paziente dunque — ci piace indugiarci alcun poco nell'offrirne il ritratto spirituale —, anzi pazientissimo perché buono, angelicamente buono; non perché forte: e per di più, così dolce e affettivo ch'ei fu incapace di un qualsiasi sdegno pur verso coloro, che, come il Mini o lo Sbaraglia, furono a lui nemici più che accaniti e sleali.

* * *

Nel 1656 incomincia il pubblico insegnamento in Bologna. Ma nello stesso anno si trasferisce a Pisa, ivi chiamato dal granduca Ferdinando II; e là fa amicizia con il conte Lorenzo Magalotti e col dottissimo Alfonso Borelli, di cui gli giova grandemente la consuetudine, esercitandosi egli con lui nelle sezioni anatomiche e nella filosofia — *in libero philosophari*, com'egli dice —; cioè in quel libero osservare e speculare, che era un'applicazione del metodo galilejano. Laonde egli stesso confessa che, se mai nella libera ricerca o sperimentazione fece alcun profitto, ei lo deve unicamente al grande napoletano, che dirigeva — com'egli scrive con grande modestia — i suoi deboli passi e ch'ei chiama addirittura l'oracolo suo.

Dopo Pisa lo accoglie di nuovo Bologna, dove ei continua le vivisezioni col Fracassati, e prosiegue nei suoi studî sugli organi, scoprendo, tra altro, la struttura e la funzione dei polmoni, fino allora del tutto ignorata.

Ma per certa irrequietudine che è in lui e per sfuggir forse contese a cui non si sente disposto, dopo non molto tempo eccolo a Messina, dove lo invita il Senato di quella città con ottime condizioni — mille scudi annui, ossia quasi centomila lire dell'odierna moneta quando si calcoli il maggior valore del denaro di quel tempo rispetto all'anteguerra e quindi ancor più al presente momento — e dandoglisi anche come un trentamila lire circa d'oggi per le spese di viaggio. Ché gli studî di medicina erano stimati più di quelli di scienze fisiche e naturali. Né ciò è inutile notare, a non maravigliarci de' modesti stipendi che il Galilei ebbe, innanzi che per il suo eccezionale valore la repubblica veneta e poi il granduca di Toscana dessero a lui il non disprezzabile onorario di mille fiorini; assai inferiore peraltro a quello di duemila che la stessa repubblica corrispondeva al celeberrimo Cremonino, insegnante filosofia peripatetica in quell'antico Ateneo.

Là il Visconte di Francavilla, che si diletta grandemente di scienze — com'era uso in quel tempo in cui da poco s'era svegliato un vivo amore alla osservazione e allo studio delle cose di questo mondo già dimenticato nel medioevo per il cielo e per l'astrologia — lo vuole in casa sua.

È importante sopra tutto questo suo soggiorno di Messina, in quanto, e per la scoperta delle *trachee* nelle piante e pel caso fortuito di un ramo secco che suscita d'un tratto quella sua intuizione, la scoperta stessa richiama alla mente il soggiorno di Galilei in Pisa e quel suo fortuito posar l'occhio e lo spirito sulle oscillazioni del pendolo. Casi fortuiti che si vollero da più d'uno mettere in dubbio, non perché essi abbiano in sé alcunché di inverosimile, ma per quella stolta mania di critica che tutto abbatte, e per quella tendenza prosaicamente pedestre, che tende ad abbattere tutto ciò che, nel campo della scienza, possa avere odor di poesia; quasi che il campo di essa scienza possa esser guastato da certo afflato poetico, che è il lato più bello e forse più vero delle cose umane, e può anzi dirsi la ragione e l'essenza della vita nostra.

Né paiano, neppur queste, digressioni, quando si vuol qui commemorare o ricordare in modo non del tutto freddo una grande e perciò educatrice figura di italiano, e il Nostro sentì sempre la poesia della natura e da essa trasse l'entusiasmo, vivificatore dell'intelligenza e instigatore all'azione. Nel che ei ci ricorda un altro grande de' tempi nostri — scienziato profondo e perciò anche poeta: il

Fabre — che dovea dalla poesia della natura trarre le più grandi inspirazioni in quella sua vita passata per decennî in una deserta brughiera della Francia, in comunione con quegli insetti ch'ebbero il potere di dare al mondo un nuovo Omero: l'Omero della natura e de' piccoli esseri animati.

* * *

Ma la nostalgia di Bologna lo richiama alla sua patria. E qui dà alle stampe l'opera sua sulla struttura dei visceri, nella quale erano anche le nuove vedute sulla natura glandolare del fegato, oppugnata dal Kerkringio e che più d'uno — sopra tutto gli stranieri — volle attribuire al Wepfer.

Londra intanto lo elegge membro di quella Società reale, alla quale dobbiamo — avendogliene essa fatta richiesta — quella maravigliosa *Storia del bombice*, che, completa e perfetta qual'è, doveva ancora aspettare due secoli perché un Fabre gareggiasse con essa in quelle mirabili descrizioni, che resteranno insuperato modello di scienza e di vita.

Intanto si acuiscono contro di lui gli strali degli invidi e di que' pedanti, che, intendendo Aristotele a modo loro e non volendo sentir parlare di osservazione e di sperimento — per pigrizia e inettitudine mentale o per feticismo verso il Nume dell'antichità o per misoneismo — non potevano che provar contro di lui quello che i pedanti del tempo di Galileo avean provato contro l'institutore di una nuova scienza, cioè della scienza vera.

Questi pedanti, il Redi, contemporaneo del Nostro, avea saputo disarmare con quel suo speciale carattere accomodante e grazioso, che tutte sapeva spuntare le armi degli avversarî — a meno che non fossero velenosi e irreducibili come il brutto Magliabechi — e cogli elogî e colla prudenza e colle continue profferte di servizî. Né meno avea giovato al grande toscano quel suo scherzo, che, parendo dar poca importanza a tutto e quindi anche ai suoi stessi trovati, toglieva in parte la voglia di combattere lo scopritore con quella violenza ch'è proporzionata alla serietà o alla forza, con cui siano affermate le idee che van contro l'andazzo comune.

Tra' nemici, il Mini e lo Sbaraglia non han posa nella diuturna lotta: lotta non difficile a intendere quando si pensi ai tempi eccezionali e dediti ai forti sentimenti, alle ire e financo ai delitti. Altri disse quello il secolo degli ammassati. Né quindi farà maraviglia che due colleghi spingessero il loro odio fino ad assalirlo, mascherati, in una sua villa, caricandolo di insulti e di percosse così da lasciarlo lì mezzo morto, non commovendoli l'età tarda e la debole salute di lui.

E lo Sbaraglia spinse tanto oltre i suoi attacchi che un fratello del Malpighi, scontrato in Bologna un fratello di esso Sbaraglia, lo freddava *ipso facto*.

Quanto al Mini, egli affermava in certe sue tesi nulla giovare al medico l'anatomia minuta; e aggiungeva inutile la biologia degli insetti e delle piante. Il che non può parere strano quando vediamo lo stesso celeberrimo Falloppio avere, nel Cinquecento, scritto all'Aldrovandi — il grande naturalista bolognese — essere inezie, inadatte a portargli gloria alcuna lo studio degli animali, i « metalli et non so che altro » (vedasi quanto dispregio in quel volere ignorare perfino i soggetti di certe quisquilie), in paragone di studî più serî, come quelli « de' parvi naturali, della generatione et corrutione, dell'anima, delle meteore et simili ». Con che — aggiungeva — « l'animo vostro sarà tutto sublimato dalle speculationi, che in questa starà depresso nell'osservationi ».

Grande scalpore solleva questo affar delle tesi in Bologna: tanto che l'eminentissimo cardinale Negroni, legato del papa, è costretto a ingerirsi della faccenda esortando il Mini alla calma. Nello stesso anno peraltro ecco saltar fuori un libello anonimo, intitolato *De recentiorum medicorum studio*, e nel quale gli studî malpighiani e le osservazioni microscopiche si ricordano come inutili, anzi come « libidinis ingenii abortus ».

Ma la sua vita volge omai al tramonto e tra pochi anni dovrà spengersi in Roma, dove nel 1691 il papa Innocenzo II lo ha chiamato come suo protomedico, e dove egli ha lavorato ancora con ardore non domo esercitando pure la professione del medico. La morte sopravveniva a portargli la quiete e il riposo il 29 settembre del 1694.

Di lui restano, preziosa eredità, una grande quantità di manoscritti, i quali subirono le più strane vicende andando a finire — lasciatile da un tal sacerdote Pigozzi — nelle mani di una povera serva, alla cui ignoranza dobbiamo se alcuni di essi ebbero la sorte di rafforzare — appiccicati come cartaccia qualunque — le scene del teatro di Crevalcuore, dalle quali poterono in parte essere staccati e recuperati, mentre altre carte — narra il Frati — furon trovate confuse, lacere e maltrattate o destinate ad essere adibite agli usi più vili. La biblioteca di Bologna contiene numerosi volumi di tali manoscritti.

* * *

Scrivemmo altrove di lui — in un volume che dedicammo al Malpighi e cui rimandiamo il lettore desideroso di maggiori notizie (1) — essere egli stato pieno di quella serena e grave bontà, che,

(1) MASSIMILIANO CARDINI, *M. Malpighi e l'opera sua*. Pozzi, editore, Roma, 1927.

se l'ingegno non paresse aver valore maggiore, potrebbe dirsi la precipua virtù di quel grande. Fu di statura giusta, di aspetto grave, di colore — come fu scritto dal Mariotti — « inter rubrum et aquilum », curvo nelle spalle; e non godé mai di grande salute. E in un ritratto lasciatoci dal Cicognani egli è figurato precocemente vecchio e sofferente nell'espressione del volto serio e bonario, e con quell'aspetto dispnoico ed apoplettico, che ancor più appare in un ritratto e in un bel medaglione, fattogli probabilmente coniare dai suoi concittadini.

Quanto alla grandezza dell'intelletto suo, essa può esser compendiata nelle parole che il Panzacchi dettò per una lapide, che è sul campanile di Crevalcuore e in cui è detto che Rodolfo Virchow « Fu in Crevalcuore a visitare devotamente la casa ove abitò quel grande », che sulla cattedra e nei libri egli avea salutato maestro suo e di tutti.

Ma non minori i pregi dell'animo suo; quei pregi che, come dalle doti della mente ricevono luce, così queste illuminano dando loro quella bellezza, che è propria veramente della sola armonia. E prima di tutto la modestia sua sincera, sincerissima, donde vengono fuori quelle espressioni con che ei riduce al minimo il valore di certe opere sue; come quando dice il suo lavoro sul bombice « historiolam... ruditer compaginatam », e la sua *Anatomes plantarum idea* chiama — scrivendo alla Reale Società di Londra — un rozzo studio (rudi Minerva), dicendo di avere solo ricercato non senza curiosità; una curiosità che fu invece passione grandissima e volontà tenace di ordinato e preordinato studio. Della sua modestia ebbe egli stesso coscienza, lamentandosene come di qualità negativa, in quanto gli avea procurato tante lotte e non gli aveva permesso di scrivere se non « con isnervatura », cioè senza « nervosità » o vivacità alcuna.

* * *

Quanto alla sua *forma mentis*, dovremmo domandarci s'ei fu o no filosofo nel senso moderno della parola. E in tal senso ei non lo fu certamente: ma molte prove potrebbero addursi della sua attitudine speculativa o, come anche a noi piace chiamare, filosofica.

La natura da lui osservata con tanto amore gli parla quel linguaggio che essa parla a chi la intenda ossia l'ami; cioè la studî o la senta con intelletto d'amore. E il mondo delle cose geometricamente piccole — come gli insetti — non parve a lui il mondo delle cose più tenui, quando a intendere il mistero degli organismi più piccoli non occorre minore intelligenza che per le cose facilmente visibili. Perocché l'apparente semplicità di organismi che pure sviluppano forme di vita e offrono una psicologia talora più maravigliosa che quelle degli esseri meglio o più chiaramente sviluppati, è appunto ciò

che meglio ci dice la straordinaria potenza della natura, capace di offrirci nella unità e piccolezza dell'atomo, già ritenuto indivisibile, le maraviglie di un mondo, che pare aver tante analogie con quello di che ci dà nozioni la cosmografia. Quanto al suo metodo di studio, esso fu — come in Galileo e nel Redi — il vero metodo che in sé accoglie l'osservazione contemperata colla speculazione mentale, alla osservazione sì strettamente congiunta, che tu non sai se sia più necessaria l'una — cioè i fatti e le cose — o l'altra che sola dà alle cose e ai fatti il loro valore.

Il Borelli afferma le due scale colle quali saliamo alla scienza dei moti animali essere « la geometria e la mechanica », che per vero parrebbero semplici calcoli indipendenti dalla più alta speculazione mentale. Così Platone avea detto che la geometria e l'aritmetica sono due ali colle quali saliamo al cielo. Con simigliante imagine il Nostro scrisse essere per lui l'osservare e il raziocinio i « duo genua », che potevano sostenere nel cammino verso la verità. Lo studio dei fatti non è dunque per il Malpighi un semplice osservare; o — che è lo stesso — l'osservazione non è per lui come pei più un semplice constatare o guardare, direm così passivamente, ma un *vedere* e quindi qualcosa di più difficile e di più complesso di quel che essa ai più non appaja. « L'osservare — già ripetemmo altrove quelle sue parole — non è mestiere così facile come altri pensa. Ci vogliono grandissime cognizioni per dirigere il metodo; copiosissime serie di osservazioni per vedere la catena e il filo che unisce il tutto; una mente disappassionata con una pienezza di giudizio; e però non è mestiere da tutti ». Se pare che meglio di così non si possa dir tutto, in poche parole, di quell'osservazione che par sempre possibile sol che si abbian due occhi per guardare le cose di questo mondo; mentre essa è anche uno speculare — il *raziocinare* del Malpighi — fondandosi sui fatti veduti o su altri analoghi e via dicendo, che permettano, come chiare deduzioni così ipotesi sensate. Le quali ipotesi in verità sono spesso il punto di partenza delle più grandi scoperte, e sono manchevoli soltanto se campate in aria e se si vogliano dare come verità o come fatti reali; e spesso portano anzi alla verità non meno che i fatti. Ché l'intuito vale talora al pari dei dati esterni, atti a eccitare, di sovente, idee che già erano, latenti, nelle menti nostre.

* * *

E come dicendo delle scienze del medioevo e, per gran parte, del rinascimento, anzi fino a tutto il Settecento si fa un gran parlare di *principio di autorità*, da cui spesso anche i migliori non seppero

del tutto spogliarsi, sarà bene, anche su questo punto notare come l'*autorità* di per sé non sia cosa da dispregiare; come osservava anche Francesco Redi, perfetto osservatore e sperimentatore. Perché il repudiare in massima essa autorità vorrebbe dire, da un lato, un esagerato scetticismo — antipatico al pari di qualsiasi tendenza al più cieco credere —, dall'altro porterebbe ad apprender sol quello che capiti sotto la nostra esperienza. La quale nel campo della scienza non può esser che minima in confronto della immensa congerie dei fatti già osservati e da osservare, e che quindi deve fare apparire necessario anche il lavoro degli altri. Sicché si ha da intendere per sommessione all'autorità, l'esagerazione del credere, è il feticismo per la persona che si sia eletta a maestro nostro o che imperi in un dato momento: dal che viene che, fatto un dio di quella tale autorità, non si abbia a prestar fede a parole o fatti che stian contro a quel che fu il verbo di quella tale divinità.

E sarà bene, anche qui, sentire le assennate parole del Malpighi, il quale spiega: « L'autorità fu un mezzo per persuadere ne' secoli passati, dove tutto il sapere consisteva nel ripetere e interpretare la dottrina di Aristotele, d'Ippocrate, di Galeno e de' somiglianti autori accreditati; ma ne' presenti tempi dove si sono scoperti errori ne' predetti autori e cose evidenti da loro non conosciute, anzi opposte alle loro dottrine, non ha altra forza che di un asserto particolare d'un uomo, che per conseguenza è sottoposto all'inganno. L'autorità poi richiedeva e doveva essere una enunciazione certa d'una cosa, della quale un autore avesse sempre parlato uniformemente e non dubbio; sicché appresso tutti fosse palese tale essere il tuo sentimento. Le autorità addotte non sono di questa natura. Dove si vede che ci sono anche autorità buone, e come d'altronde in que' secoli in cui si aveva più da creare che da criticare l'osservazione personale dovesse avere il primo posto pur se poteva coesistere la più grande stima e venerazione per i grandi dell'antichità. I quali per vero non furon tratti negli errori dei dettagli; sì che lo stesso Galileo, interpretando Aristotele non falsamente come i retrogradi antecedenti o a lui contemporanei, poté scrivere che per certo lato egli stesso amava intitolarsi un vero aristotelico.

Né fu minor pregio suo quel guardare alle analogie, cui si connette l'armonia del mondo intiero. In verità le analogie erano apparse anche alle menti degli antichi; talché in Aristotele e in Teofrasto troviamo espresse le rispondenze di certe parti della pianta con parti varie dell'animale; come il midollo delle piante dichiarato sede del principio vitale e corrispondente perciò al cuore e al cervello. Ed esse erano state considerate anche dai naturalisti del rinascimento;

osservatori sì, ma in gran parte riportantisi alle osservazioni di quegli antichi, ed esplicatori o chiosatori più che veri novatori.

Ma l'analogia del Malpighi non è una osservazione casuale o saltuaria quale può cader nella mente anche dell'osservatore più superficiale o meno accorto, sì una vera concezione profonda e universale e metodicamente e saggiamente applicata, da cui scaturissero frutti veramente benefici: una osservazione dunque generale, non cioè di singoli fatti osservati, ma scaturente come sintesi mentale di mille e mille osservazioni, come astrazione di note obiettive e perciò di carattere filosofico. E come egli non è un aprioristico — per cui, dato, ad esempio, che gli animali hanno uno stomaco, abbian anche ad averlo le piante, non spingerà il suo teorizzare o il suo aprioristicizzare fino alla esagerazioni degli antichi, e non stimerà, ad esempio, doversi trovar nelle piante fegato milza o pancreas, a simiglianza di certi notomisti indiani dei tempi d'oggi, nei quali l'India è pur di moda, in mezzo a tanto dilagante esotismo.

* * *

Quali le scoperte o le concezioni del grande crevalcorese? Accennando solo fugacissimamente, ricorderemo quelle sulle terminazioni gustative della lingua; quelle sul polmone, reputato fino ad allora un organo solido e di cui egli illustrò gli alveoli, ne' quali il sangue — ei dice — « si sminuzza e si tramezza in un corpo sottile separato dall'aria, che ha energia di moto », quivi ricevendo le vere qualità di un liquido atto a nutrire tutti i tessuti. Ma non meno importante la dimostrazione dei capillari sanguigni, fatti prima con iniezioni varie, poi mercé la prova del microscopio applicato al polmone di una sana, e con cui ei poté financo discoprire i corpuscoli rossi, se pur di essi altri dopo di lui dovea intendere il significato biologico. La quale scoperta completava in modo perfetto quella della circolazione del sangue, compiuta da due italiani — il Colombo e il Cesalpino, se pur divulgata dall'Harveg —, e la cui importanza è sì grande da potersi dire aver essa portato una vera rivoluzione nel campo della medicina e della biologia in genere (2).

Oggetto di particolari studî per lui, il cuore, che si credeva la sede o la fonte dell'innato calore; e i varî sensi, tra cui la vista; e nell'occhio egli osserva il capovolgimento delle imagini, e, nell'imagine stessa, la trasposizione alla parte opposta di ciò che era in uno dei lati dell'oggetto. E maravigliosa la scoperta dei corpuscoli del

(2) Vedi M. Cardini, *Andrea Cesalpino e la circolazione del sangue*. « La lettura », gennaio, 1928.

tatto, che da lui ricevettero il nome, e ch'ei trovò nell'estremità delle dita; e creazione sua l'embriologia, co' suoi studî sull'uovo incubato, fermati in più di uno scritto.

Ma, grande anche come botanista, compie pure in questo campo scoperte e osservazioni innumerevoli; dalle trachee, che già abbiam ricordato, alle gemme — da lui paragonate a un feto —, ai fiori, in cui lo *stilo* ei paragona alle tube dell'utero. E anche qui, come nel regno animale, egli si schiera contro il concetto della generazione spontanea, stupendamente oppugnata in quel tempo da Francesco Redi. Ma notevole sopra tutto la scoperta delle cellule, che ebbe da lui il nome di *otricoli*, e che più tardi si appalesavano come un mondo nuovo, non meno maraviglioso di quello già illustrato dal Galilei, e dell'altro — quello dell'atomo —, che doveano disvelare gli ultimi recentissimi studî.

Né meno deve a lui la zoologia colla già ricordata *Storia del bombice*, e cogli studî sui molluschi, e cogli sperimenti di asfissia degli insetti, ottenuta collo spalmarne il corpo coll'olio e coll'otturarne quindi le trachee; con uno sperimento, cioè, simile a quelli compiuti dal Redi sui lombrichi. E neppure è da tacere della teratologia, già sorta con Leonardo e cui dette certo suo contributo anche Francesco Redi; e che al Nostro non servì come curiosità, ma come mezzo a illustrare l'anatomia normale.

Quanto alla patologia, ancor destinata a rimaner quasi nel buio fino al XVIII e al XIX secolo, egli stima che essa non può avere « esperienze e ragioni » se non probabili. E la medicina — quanto alla sua essenza —, non è pel Malpighi ne' soli rimedî, ma sopra tutto nell'apprezzamento de' segni e nella ricerca delle cause. Disse di lui il Todaro aver egli stabilito il grande fondamento della fisiopatologia; e il De Giovanni, grande clinico, scrisse merito suo l'avere egli unito la medicina razionale alla empirica — affermando la praticità della scienza con ardimento superiore ai suoi tempi — e l'aver preluso all'odierno concetto delle tossine, generantisi da un'anormale fermentazione. Ma merito ancor più grande l'avere, colle sezioni cadaveriche, intese a illustrare la sede e le cause dei morbi, preceduto il grandissimo Morgagni, che nel secolo seguente dovrà gettare coll'anatomia patologica le fondamenta più vere al grandioso edificio della medicina, aggiratasi per millennî ne' meandri e nelle astruserie delle ipotesi e delle teorie.

* * *

Il Malpighi può dirsi uno degli astri più fulgidi nei cieli del pensiero scientifico, e uno de' più eccelsi scopritori nel campo delle

scienze: una gloria fulgida poco meno che quella del divino Galilei e non meno splendente del Redi, dello Spallanzani, del Morgagni.

Mirabile cosa — scrisse il Todaro — ch'egli avesse intuito la nutrizione intima dei tessuti o la circolazione molecolare e il rinnovamento continuo dei corpi viventi. Grande merito per lui l'essere stato, tra altro, precursore della teoria dei neuroni, come del pensiero moderno sui linfatici e sull'origine del latte, e l'aver veduto — avanti il Morgagni — tutta la grande importanza dell'anatomia patologica; e l'avere, lui jatromatematico o galilejano, introdotto il concetto chimico, a differenza del Borelli, fautore del solo concetto meccanico, di per sé solo non atto ad essere applicato alla biologia e alla patologia.

Cadde anch'egli in errori: Ma — cantava il venosino poeta — « ubi plura nitent, non ego paucis offendar maculis ». E però pensiamo piuttosto al complesso dell'opera sua mirabile, e anche al modo con che egli espone i pensieri ed i trovati suoi; cioè a quella sua bella prosa chiara, e scevra da quegli arzigogoli e fronzoli e gonfiezze e vacuità, che resero celebre la prosa del Secento. Che se il Galilei lo superò di non poco per questo lato; se egli non ebbe la viva freschezza e la semplicità e il brio che tanto piaccion nel Redi, noi dobbiamo pur sempre mettere la sua prosa accanto a quella degli scienziati migliori — quali ad esempio il Magalotti —, che di tanto superarono lo scrivere de' letterati puri, se pur furono tra costoro di quelli che scrissero sciattamente, come lo Zambeccari, pur celebre per tante ricerche nel campo della vivisezione.

E però è bene che Bologna si apparecchi a degnamente commemorarlo; e però sarebbe bene che, oltre a Pisa e a Messina, lo ricordasse anche Roma dove egli passò gli ultimi anni suoi.

MASSIMILIANO CARDINI.

NOTIZIE E COMMENTI

TRA I LIBRI E LA VITA

" Giulio Cesare „ sul teatro di Ostia.

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,
Candida luna, sorgi...

Veniva quasi voglia anche a noi di ripeterla, la tragica invocazione di Bruto, quando l'altra sera — a Ostia — Bruto l'avevamo proprio sotto gli occhi; e non già « moriente a Filippi », come quello di Leopardi, ma dialogante con Cesare sotto gli auspici del Senatore Corradini. E anzi, lo avevamo innanzi a noi, precisamente in quel Teatro di Ostia che appunto (anno più, anno meno) i Romani costruivano quando Bruto e Cesare erano vivi.

Perché bisogna dir subito, intanto, che sono piene, sempre, di una magica seduzione, per ogni spirito nutrito di Storia e di Poesia, queste tragedie classiche o di soggetto classico, che si vanno ora rappresentando con tanta fortuna, all'aperto, sui nostri antichi marmorei teatri. Il pensare, per esempio, come noi pensavamo l'altra sera a Ostia, che su quelle stesse pietre su cui si moveva ora l'attore che impersonava Giulio Cesare, aveva messo il piede (o almeno avrebbe potuto facilmente metterlo) proprio lui, Cesare, in carne ed ossa — è una cosa che commuove anche i meno sentimentali fra gli spettatori.

Ora, è assai utile che, specialmente in conspetto di queste tragedie moderne di soggetto classico, lo spettatore viva in un'atmosfera e respiri un'aria ricca di sentimentalità poetica e storica. Perché se no, e qualunque sia (come nel caso nostro) la virtù letteraria di un poeta come Enrico Corradini, la difficoltà di far veramente rivivere, secondo che il Teatro esige, un Eroe di tanta statura come Cesare e di rappresentare quasi plasticamente, come si deve fare sulla scena, l'età che fu sua — diventano quasi insuperabili. Ottima cosa è dunque, che quando, poniamo, si vuol portar sul Teatro l'antica storia di Roma, Roma sia presente; e che i nomi e i luoghi virgiliani o titoliviani, e le vecchie pietre, e la notte, e le sapienti luci misteriose, e magari anche la luna, aiutino la suggestione. Forse, a guardar bene, anche la tragedia teatrale — come il paesaggio — è anche essa « uno stato d'animo... ».

Ma Giulio Cesare no, che non era uno stato d'animo. Era un uomo, lui; e che uomo! Fu anzi una delle più grandi figure della storia; e imperniò intorno a sè la storia di un secolo; e avviò per una certa strada, da lui voluta e preparata, la storia di non so quanti altri secoli che vennero dopo di lui. E questa storia è abbastanza ben conosciuta, nei suoi

particolari e nel suo insieme; forse è meglio conosciuta, a noi uomini del 1928, che non quella della guerra europea che è scoppiata nel 1914. Ond'é che, letteratura a parte (chi oserebbe lagnarsi per esempio, che Shakespeare non abbia rispettata la verità storica in quel discorso di Antonio sul cadavere di Cesare, il quale è una delle più alte pagine di eloquenza poetica che siano mai state scritte?) ond'é, dicevo, che — letteratura a parte — si vede sempre con una certa trepidazione che uno scrittore (e sia pure della forza di Corradini) si metta a circoscrivere in una breve azione drammatica un così immenso (non per il tempo, ma per gli effetti) periodo di storia quale è quello che va dal passaggio del Rubicone al pugnale di Bruto.

Il teatro, per necessità di cose, porta alle ricerche di effetti immediati, sensibili, appariscenti — starei, per dire, puramente fenomenici. E com'è possibile dunque riassumere, condensare e rendere evidente davanti agli spettatori che, appunto, vogliono « vedere », la varia e così complessa azione esercitata da Cesare sul suo tempo e sul suo popolo, senza mettere in luce l'azione (non meno varia e complessa) che quel popolo e quel tempo — e anche i tempi precedenti — avevano esercitata su di lui? Il grand'uomo, per quanto sia grande, eccita ma anche subisce l'ambiente, attuale e storico, in cui vive; lo forma e lo foggia, ma ne è a sua volta formato e foggiato. Ma tutta questa complessità di rapporti e di influenze — che è tanto più grande quando si tratta di un popolo così ricco d'intelligenza di senno e di « umanità » come il popolo romano — sfugge necessariamente alla circoscritta tecnica di un'azione teatrale...

Volete un esempio? Corradini fa dire più volte a Cesare o ai Cesariani che Roma e l'Impero si confondono nella persona di Cesare, e che « soltanto mercé sua, Roma e l'Impero vivranno ». E Corradini, come drammaturgo che sa il suo mestiere e che conosce i suoi effetti, fa benissimo — nella tragedia — a far dire queste parole. Ma queste parole non rappresentano una verità storica (questo lo vedono tutti) nè una verità psicologica. Perché la forza politica di Cesare — dico la forza politica « creatrice » — fu senza dubbio immensa; ma non fu lui, però — nè alcuno prima o dopo di lui — a plasmare l'anima imperiale di quel prodigioso popolo che conquistò il mondo e mantenne ferma per secoli la sua conquista. Roma, infatti, fu quel che fu, per la costante pratica applicazione di quella « idea civica » — comune fin dai primissimi anni di Roma a tutti i cittadini di Roma — per la quale lo Stato e la vita dello Stato e l'interesse dello Stato tennero sempre il primo posto nell'anima di tutti i cittadini di Roma.

Ora, il pubblico del teatro di Ostia, che in gran parte sapeva questo, pensava: E come dunque si può veder questo sulla scena?

Così, alla eloquente apostrofe di Cesare a Bruto: « Non sai dunque che cosa è Roma? Non hai mai visto in faccia un legionario? Non hai visto com'è coperto di ferite e di cicatrici? E non sai tu che suo padre fu così, e il padre del padre, e tutti fin dalle origini? Questo è Roma » — a questa apostrofe, dico, una parte del pubblico applaudì, perché la bella letteratura, sul teatro, strappa sempre l'applauso. Ma il gran pubblico, però, non era convinto.

Troppo bene egli sapeva quello che meglio di lui sapeva il Poeta, ma che il Poeta, sulla scena, non poteva dimostrare...

Sapeva cioé che Roma è molto più, molto meglio, del suo legionario — e anche delle sue strade internazionali e anche del terrore che, secondo

Cesare, il suo nome incuteva. Sapeva il pubblico che (assai più che terrore) Roma incuteva rispetto e venerazione; e che Roma — la grande Roma — non è già la « Forza armata », ma è piuttosto quell'antica e pertinace mentalità per cui i doveri verso lo Stato precedono tutti gli altri doveri; per cui lo Stato si deve servire dandogli dei figli, coltivando il campo, esercitando il pensiero e la parola in difesa dei diritti di tutti i cittadini; è quella psicologia per cui tutti si sorvegliavano — e quando occorreva si censuravano — l'un l'altro nell'interesse generale, e per cui le lotte dei partiti erano una forma e un'espressione del comune amor della Patria; per cui la Religione e l'Arte adempivano un ufficio pubblico e politico; per cui lo studio e la conoscenza dell'uomo — la « Realtà umana », come dirà più tardi Emanuele Kant — fu sempre l'oggetto essenziale dell'attività dell'ingegno e dello spirito romano...

« Questo davvero era Roma », pensava il pubblico di Ostia. E in questo e non già nei legionarî che su per giù (e del resto, proprio in questa tragedia, lo dice lo stesso Cesare — nell'atto del « Rubicone ») valevano quanto quelli di tanti altri popoli di allora e di dopo — bisogna cercar la vera « originalità » del popolo romano, e la principalissima e quasi unica ragione storica e filosofica, per cui quell'inimitabile o certo non più imitato popolo conquistò non solo i territorî ma l'anima del mondo. E legò anzi al mondo quell'eredità spirituale di cui, nella sua attività più sana e più feconda, il mondo ancora vive — da venti e più secoli.

Ma non è colpa del nobile poeta Enrico Corradini se tutto questo non poteva risultare sulla scena — se anche, eccezionalmente, la scena su cui si rappresentava il suo « Giulio Cesare » era contemporanea del vero Giulio Cesare.

A. Calza.

ALFREDO BACCELLI ROMANZIERE

Il romanzo oggi, in Italia, nel suo ultimo figurino venuto, come sempre di Francia, ha perduto, come la novella, ogni sua forma di racconto modulato sulla tessitura, semplice quanto si voglia, ma interessante, di una favola che abbia capacità di dipengere e scolpire, con coerenza di vicende, due o più caratteri umani in contrasto drammatico. La favola è abolita oramai come superflua, e dannata con la qualificazione di *macchina*. I personaggi sfuggono a ogni precisa e concreta determinazione di disegno; e si pone ogni cura nel rappresentare, non le persone, plasticamente, visibilmente, sensibilmente, ma, quasi direi, i loro *sentimenti in astratto*, la loro vita (come la chiamano i critici compiacenti) *lirica*, l'ineffabile e l'inafferrabile delle loro anime più che il figurabile. Ne nasce naturalmente che chi legge, scorsa a pena una ventina di pagine, si stanca, si annoia, si nausea; chiude il libro, lo gitta sul tavolo, esclama con santa impazienza: Questa è letteratura, non è arte!

Io ho il piacere di segnalare ai lettori, invece, un romanzo veramente bello e interessante in questa *Fiamma nell'urna* che Alfredo Baccelli pubblica per i tipi dell'Editore Lattes di Torino. Qui c'è favola e dramma. Qui ci sono figure che palpitano e si muovono stupendamente disegnate colorate e distinte, specie la protagonista Franca e la sua figliuola Fausta, fra le quali ha luogo il dramma. E questo dramma è interiore, ma pure s'im-

prime e s'esprime al di fuori, nelle vicende, con una forza di rappresentazione che non potrebbe essere più plastica. E il racconto si muove in un quadro di perfetto equilibrio fra le sue parti. V'è lo sfondo e sullo sfondo, fra le figure minori di terzo e di secondo piano, quella di primo piano, che grandeggia su tutte, e cioè Franca. E insomma, con la legge del disegno, è osservata al massimo grado quella legge di prospettiva, senza cui la prima non basta agli effetti di un luminoso rilievo. E il conflitto delle passioni è umanissimo. E i personaggi sono studiati e ritratti dalla vita vissuta d'ogni giorno. E finalmente, lo stile è semplice, nitido, quasi ad arte trascurato, veramente narrativo di fatti e azioni, materiato di sostanza senza fronzoli di virtuose eleganze, senza disperdimenti descrittivi che facciano ingombro; secco, direi, come di punta che incida sul metallo quanto basta per lasciarvi il suo segno misurato e passa avanti nervosa preoccupata di finir bene l'insieme, più che il particolare, pure non trascurando, a un tempo, nessun particolare che sia necessario. E sopratutto, c'è in questo romanzo una cosa magnifica e assai rara, oramai, in questo genere d'arte: *la creazione di un carattere*, la creazione di Franca, ch'io non esito ad esaltare come una delle pochissime vere creazioni d'arte che ci abbia dato il romanzo contemporaneo.

Chi è Franca? Una bella e gagliarda donna romana che, ricca dei milioni ereditati dal lavoro industriale di suo padre, ricca parimenti di una volontà energica e di un giudizio indipendente, oculatissima nella amministrazione del suo patrimonio e insieme diffidentissima verso gli uomini che la corteggiano presi della sua ricchezza; tuttavia, libera, sola, senz'altra guida, illusa dalla sua propria giovinezza e vinta dalla passione, cade proprio fra le braccia di un uomo vilissimo e indegno, un truffatore volgare. Ella è madre quando già preparandosi alle nozze, indubitabilmente apprende la realtà. Non s'abbatte. Dà in luce la sua bambina; la legittima del suo proprio nome in cospetto al mondo ipocrita e scandolezzato; sfida tutti i pregiudizi sociali; raccoglie in lei tutta la sua passione e tutte le sue idealità. Per questo suo eroico amore di madre, ella vive, sprezzante, una vita di mortificazioni innumerevoli nella società che l'attornia. Per la sua creatura ella sacrifica un nuovo e grande amore, il solo che potrebbe redimerla e darle la felicità, rifiutandosi alla condizione crudele che gli è posta dall'amato di staccarsi dalla figliuola e confinarla in un collegio. Per lei si mantiene casta, digiuna di quelle gioie che pure richiede la sua giovinezza esuberante. Ed ecco, quando la figlia, cresciuta, s'innamora d'un Principe romano, i cui genitori, pure agognando di ristorare con la sua opulenta dote la miseria del loro casato, le pongono come imprescindibile condizione di staccarsi in un modo assoluto dalla madre, della quale aborrono il contatto, giudicando scandalosa la sua eroica vita; Franca con suo stupore e indicibile angoscia, vede levarsi incontro aspro l'egoismo della figliuola, consenziente a quel patto. Qui è il dramma, fortissimo e quasi selvaggio. Ma naturalmente la sua soluzione non può se non esser conforme all'infinito materno amore. Franca compie l'ultimo suo sacrificio; si ritrae sola in una sua villa remota; spaventosamente soffre, e infine religiosamente si placa in un sentimento di rinuncia sovrumano, che pure è proprio di tutti i cuori veramente materni, di tutte le vere madri, e che una vecchia e povera boscaiuola, anche lei abbandonata da tutti i suoi figliuoli, le sintetizza, in un episodio bellisimo finale, con queste semplici parole, che sono il succo di una sapienza seco-

lare: « Che la ci vuol fare? Noi, s'è fatte per i figliuoli; ma i figliuoli 'un son fatti per noi! ». E questi ultimi capitoli e ultime pagine sono d'una umana bellezza che tocca i vertici della commozione più alta.

Franca è dunque il simbolo della Madre, quale può irradiarlo di tutta la sua poesia delicata il cuore d'un profondo poeta. Ma virile è il senso di questa poesia, senza languidezze di facili sentimentalismi: e questo mi sembra l'essenziale. La figura materna grandeggia nel quadro, tutta corposità e realtà e sangue pennelleggiata con una maniera larga e gagliarda, che ricorda le figure degli antichi quadri, ove tutto è colore e tutto insieme è disegno, tutto è luce e masse insieme fuse sullo sfondo dell'ombra, tutto è verità e poesia a un tempo.

Un difetto non manca. Tale io stimo quel patto crudele posto a Franca dal suo secondo innamorato. Non si concorda, mi sembra, all'alta intelligenza e alla profonda natura morale di un tanto uomo di scienza e di gran fama, quale nel suo insieme è egli, d'altra parte, stupendamente raffigurato. Oltrecché, fra esso patto è quello dei genitori del Principe si stabilisce un parallelismo che si rileva troppo visibile, e quindi apparisce voluto e alquanto meccanico. Tranne questo unico appunto, quanto alla tessitura della trama, io non saprei farne altro.

V. Gerace.

L'ISOLA ROSSA (*Viaggio di un fascista nella Russia dei Sovietj*).

La lettura di un libro può chiudersi con due diverse manifestazioni del lettore: o un sospiro di soddisfazione per avere egli raggiunto faticosamente l'ultima pagina; ovvero, con una espressione di rincrescimento per quella parola « fine » che inaspettatamente gli viene sott'occhio. Quest'ultimo, veramente, è il caso più raro, ma quando accade, esso dimostra che il libro era divenuto un compagno simpatico, che si sarebbe desiderato averlo ancora con noi; e che ci duole di vedere abbassato il sipario sulla scena in cui si muovevano personaggi che avevamo imparato a conoscere e dei quali andavamo seguendo la vita con crescente interesse. Sia che si tratti di romanzo o di storia o di semplice descrizione di una società o di un gruppo sociale, quella parola « fine » può del pari suonare al nostro orecchio spiacevolmente.

Ora, questa è l'impressione da me provata quando ho dovuto chiudere il breve libro di Lucio d'Aquara.

Questo giovine scrittore e viaggiatore ha descritto ciò che egli ha veduto della Russia dei Sovietj. Del fitto velo che la ricopre, egli non ha sollevato che un lembo: ma ciò è bastato per farci apparire un mondo diverso da quello in cui viviamo, una società di gente superstiziosa, rassegnata, fatalista; scene che sembrano di altri tempi, uomini di governo il cui fanatismo o egoismo incommensurabile fece loro superare tutto ciò che sapevamo delle crudeltà di antichi popoli asiatici.

E pure l'autore non rivela alcun preconcetto contro quelle popolazioni o quel governo. Il suo viaggio è di poche settimane: dalla Finlandia a Pietroburgo, e di là a Mosca a Nijni Novyorod. Ma basta la narrazione di quella corsa per darci una idea della mentalità slava e per farci parere meno inverosimile che centoventi milioni di uomini obbediscano già da dieci anni, passivamente, a un piccolo gruppo di esaltati e sanguinarii che

s' impadronirono del potere, e, fenomeno strano, forse unico nella storia, riuscirono, senza trovare resistenza, nell'adempimento del loro programma, lo sterminio e la distruzione, sistematicamente compiuta, delle classi alte e intellettuali della società.

Ma oltre a tutto ciò, quella lettura lascia una impressione, prodotta forse involontariamente e inconsciamente: quella del difetto, nella Russia dei Sovietj di ogni garenzia dei diritti dell'individuo. Questo l'autore non dice quando ci narra del suo arresto per una contravvenzione. Pure, nonostante il tono quasi scherzoso del racconto, ci si sente la preoccupazione di ciò che poteva seguirne da quell'arresto, preoccupazione che non si avrebbe in alcuna altra nazione civile. Perché, se può avvenire dovunque che un forestiero sia arrestato per una contravvenzione, si sa bene che l'effetto non può esserne che una condanna ad una ammenda o a pochi giorni di carcere. Ma nella Russia dei Sovietj non vi sarebbe stato da far meraviglie se ne fosse seguìta invece la fucilazione, con o senza giudizio. Fino a pochi anni or sono, si soleva da alcuni trovare attenuanti agli inauditi orrori del governo dei Sovietj: essi sembravano un effetto della guerra civile. Ma oggi di guerra civile non vi è più che il ricordo: e pure, non è cessato il regime del terrore, onde per un sospetto di poca simpatia per il bolscevismo, si fanno *scomparire*, a un tratto, decine e centinaia di persone. Così accadde — questo non è ricordato da Lucio d'Aquara, ma io ne ebbi notizia da altra fonte — quando furono rotte le relazioni che imprudentemente erano state strette dal governo *laburista* inglese con i Sovietj. Il semplice fatto di avere frequentato l'ambasciata inglese o di averne accettato qualche invito, poteva essere causa dell'esilio in Siberia, o, anche, di una condanna capitale.

Nell' ultimo capitolo, intitolato « Lubianka » l' autore ha con vivace pennello dipinto questo stato di diffidenze e di sospetti onde « quotidianamente sono riversati nelle galere della ghepeù » persone che non hanno commesso altro reato se non « rispondere a qualche domanda rivolta loro per la strada da uno straniero ». Continuano le esecuzioni capitali: vi è un giorno in ogni settimana a esse destinato. Alla famiglia del prigioniero si dà l'annunzio della sua morte, con le parole « egli non ha più bisogno di mangiare ». Per ottenere rivelazioni si adopera la tortura. Si estraggono occhi ai prigionieri. « I leggendari carnai del Medio Evo tornano realtà terrificante all'alba del duemila ».

Tutto ciò spiega la gioia del viaggiatore quando egli riesce a trarsi fuori da quell'inferno, e raggiunge la prima stazione di Europa... perché di essa la Russìa odierna non può far parte. E con lui si congratula il lettore che lo vede quasi miracolosamente salvo, fuggente dalla « grande e tragica isola rossa ».

R. Garofalo.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Rossi G., *Indice delle opere di Giosue Carducci.* Bologna, Zanichelli, 1928.

Il 12 giugno, quando si inaugurava a Bologna il grande monumento a Giosue Carducci, furono distribuiti due libri ottimi, desiderati e aspettati: il volume degli scritti inediti del Poeta (sul quale ha degnamente parlato qui — nella « Nuova Antologia » — il senatore Albini che lo compose insieme al prof. Sorbelli), e questo volumetto del prof. Giorgio Rossi, che contiene l'indice dei nomi, delle cose citate o ricordate nei XX volumi delle opere, con grande cura raccolte dal maestro stesso.

Chi ebbe consuetudini col Carducci ricorda il prof. Rossi, ora preside del R. Istituto tecnico di Pavia, che si occupava dell'edizione delle opere e correggeva le prove di stampa, spesso discutendo col maestro che variava volentieri grafia e interpunzione.

L'*Indice generale*, stampato con sobria e severa eleganza dall'Editore delle opere e nello stesso formato, occupa 336 pagine in doppie colonne: è chiaro, bene ordinato, utilissimo, anzi è necessario. Quanti hanno dovuto cercare, leggere in diversi volumi per ritrovare un nome o un giudizio sparso nei XX volumi, ed è rimasto col dubbio di altre citazioni, saranno grati al Rossi della sua fatica. La raccolta completa delle opere si anima così, e si rende più utile. L'*Indice* si presta a svariate considerazioni. L'Alighieri e con lui Petrarca sono nomi più di tutti ricordati e citati e con loro Virgilio; poi vengono Parini, Foscolo, Monti, Frugoni, Leopardi, Manzoni; e Voltaire, Goethe, Byron e Hugo negli stranieri; e nei riflessi della politica Vittorio Emanuele II Mazzini e Garibaldi; Gioberti e L. C. Farini, Minghetti, B. Ricasoli e Guerrazzi. Alcuni nostri scrittori minori o dimenticati hanno varie citazioni, come ad es. l'Algarotti... Il famoso Cagliostro è citato una volta, il Casanova tre: la bella Cornelia Martinetti una. E Giosue Carducci molte volte... per confessioni sue, dichiarazioni e proteste!

Il libro ben fatto e utile merita lieta fortuna.

Carlo Formichi, *Guglielmo Shakespeare.* (Collezione « Profili » dell'Editore Formìggini, Roma, 1928, pp. 82. L. 4.50).

La personalità di Shakespeare è studiata in questo *Profilo* col metodo della documentazione diretta; vale a dire ricercando nelle sue stesse opere le tracce del suo credo artistico, del suo temperamento, del suo patrimonio morale. Più che un profilo estetico, il Formichi ci dà un profilo umano, il quale si stacca nettamente non solo da tutto il vasto mondo che la fantasia sovrana di Shakespeare creò con voce immortale, ma anche dalla società in cui egli visse e che il suo genio illuminò di una originale e inconfondibile grandezza.

L. PIRANDELLO, *Il viaggio*. XII. Bemporad, ed. 1928. — L. 10.

Con questo volume il Pirandello è giunto alla metà della sua nobilissima fatica. Come nei precedenti, anche in questo, ci sono delle novelle inedite ed altre già pubblicate altrove, sono state accuratamente rivedute dall'autore, in modo che l'edizione può dirsi definitiva. Non tutte possono egualmente piacere, ma è logico che in una raccolta così poderosa accanto alle stelle di prima grandezza ce ne siano delle secondarie. Però, se non sempre identico è il loro splendore, identica è sempre la loro *natura*, che distingue l'autore, con i suoi pregi e i suoi difetti, senza dubbio, il più grande inventore di novelle che abbia avuto l'Italia, come l'ha definito il Momigliano. E questo è un pregio non piccolo, anche se evidenti tornano qua e là gli aspetti d'una situazione strampalata, in cui però si muovono personaggi che sono vivi e pensosi e si affacciano lembi di verde e d'azzurro fermati in uno stile trasparente e nitido come cristallo.

L. ORVIETO, *Il Natale di Roma*. Bemporad, ed. Firenze, 1928. — L. 10.

Laura Orvieto è scrittrice nota e cara al mondo dei piccoli e per essi soprattutto ha pubblicato questo libro, che raccoglie miti, leggende, istituzioni e costumi di Roma primitiva in una forma drammatica vivace e colorita, che ha spesso il candore e il sapore d'una fiaba. Molti di questi nomi e di queste leggende sono sconosciuti ai ragazzi, ma che importa? se rimane dopo la lettura, nel loro animo la visione possente di Roma grandiosa pur nel crepuscolo delle sue origini, quando non era che un gruppo di casupole, ma già vagamente presentiva la sua mirabile ascesa lungo il cammino dei secoli, che sarebbero stati improntati dal suo nome. Efficace lettura adunque per i ragazzi, ma attraente anche per i grandi, che in queste pagine, pensate e scritte con purezza di cuore, troveranno echi e riflessi dei loro primi indimenticabili anni di studi; ottima l'edizione, belle le illustrazioni in nero, stupende quelle a colori.

G. EDOARDO MOTTINI, *Beethoven*. (Collezione « Profili » dell'Editore Formiggini Roma, 1928, pp. 108. L. 4.50).

Premessi alcuni cenni biografici, l'A. esamina prima da un punto di vista generale e poi nelle opere più importanti il carattere della musica di Beethoven. Guardata nella sua vicissitudine interiore, nel suo contenuto, nel suo stile, essa rivela nel grande tedesco — secondo il Mottini — un'attitudine essenzialmente drammatica e una eccellenza sovrana nell'espressione del sentimento eroico, del sentimento pastorale e di quello elegiaco. Ma, oltre a ciò, un candore virgineo dell'anima, una poeticità traboccante, una capacità incommensurabile di tramutare in liricità tutti gli slanci della vita emotiva; una mirabile fusione di ispirazione e di espressione, cercata nel perseguimento di nuove forme adeguate all' altezza della ispirazione completano la personalità del Beethoven e ne fanno, dal punto di vista storico, un innovatore, dal punto di vista artistico un costruttore di maestosa linearità e di diamantina semplicità melodica. Interessante è, a questo proposito nel profilo del Mottini, l'analisi estetico-critica delle varie espressioni beethoveniane nelle singole composizioni.

A. Cipolla, *Il mio viaggio in Oceania, Australia e Insulindia.* Agnelli ed., Milano, 1928. — L. 40.

Questo recente volume del Cipolla ci trasporta in regioni remote e poco note e ci fa vivere in mezzo ad uomini e costumi così lontani e così diversi dai nostri. L'interesse della lettura cresce col fascino della distanza e diventa sempre più vivo a mano a mano che l'autore si spinge avidamente tra le miriadi d'isole e isolotti sperduti nell'Oceano pacifico e indiano, lieto se scopre fin in quelle immense solitudini il pioniere italiano, che è arrivato laggiù a portare con l'offerta del proprio braccio un soffio di civiltà e di vita nuova. In questo come negli altri libri di viaggio il *colore* distingue le pagine più ispirate e qui, meglio che altrove, questa nota, che può talora sembrare stonata e monotona, non è mai discorde dalla natura delle cose che l'autore con tanta evidenza ci pone sott'occhio.

Fortunato Rizzi, *L'anima del Cinquecento e la lirica volgare.* Milano, Fratelli Treves, 1928, pp. 374. — L. 16,50.

Contro l'opinione prevalente, che giudica la lirica del Cinquecento falsa e insincera e vede nella imitazione dal Petrarca un difetto di superficialità e un dilettantismo della forma, il Rizzi sostiene che non soltanto questo petrarchismo non è dovuto a un fenomeno di moda, in un secolo che nelle altre forme dell'arte ha prodotto opere « meravigliosamente sincere e perfettamente rappresentative delle sue condizioni spirituali, morali, sociali, storiche, politiche », ma anzi a una profonda affinità spirituale fra i petrarchisti e il Petrarca, rispondente a una analoga fra il Cinquecento e il Trecento. Come il Petrarca porta in sé uno scontento e una inquietudine, che gli derivano dalla diversa attitudine del suo spirito rispetto agli ideali e alle tendenze del Medio Evo (il Graf vedeva nel Petrarca un uomo del Cinquecento), così il Cinquecento ha in sé una « scontentezza del passato, inquietezza di novità, principio d'altro avvenire e quella *riflessione esaminatrice*, che apre una nuova êra nella filosofia ». Il Cinquecento, quindi, era fatto per intendere il Petrarca e non Dante.

Il Rizzi esamina i caratteri del secolo XVI nei suoi riflessi morali e intellettuali e ne percorre la lirica dopo aver fissato le ragioni e i limiti del petrarchismo: un interessante studio che intende, attraverso le varie voci del Cinquecento, a identificarne l'anima, il sentimento, i vari atteggiamenti nelle loro peculiari espressioni.

Redattore responsabile Cesare Giulio Viola
Roma — Tip. del Senato del Dott. G. Bardi

e
i
a
e
o,
è
tà
ne
ra
se

ra-

to
fi-
nto
lo
in-
li,
fra
nto
tu-
gli
un
del
one
nto,

i e
niti
rie
gia-